

அரங்கேற்றுகாதை ஆராய்ச்சி





முனைவர் வெ.மு.ஷாஜகான் கனி

INTERNATIONAL INSTITUTE OF TAMIL STUDIES
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை - 600113

அரங்கேற்றுகாதை ஆராய்ச்சி

வெ.மு. ஷாஜகான் கனி

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
INTERNATIONAL INSTITUTE OF TAMIL STUDIES
இரண்டாவது முதன்மைச் சாலை, மையத் தொழில்நுட்பப்
பயிலக வளாகம், தரமணி, சென்னை - 600 113

டாக்டர் பா. சிவந்தி ஆதித்தனார் அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவு
அறக்கட்டளை நிறுவியவர்: டாக்டர் பா. சிவந்தி ஆதித்தனார்
சொற்பொழிவு : 16

BIBLIOGRAPHICAL DATA

Title of the Book	:	Araṅkēṟṟukātai āräycci
Author	:	Dr. V.M. Shajahan Gani Reader (Retd.) Tamil Advanced Research Centre Yadhava College, Madurai - 625 014
General Editor	:	Prof. Dr. K.A. Gunasekaran Director International Institute of Tamil Studies Tharamani, Chennai - 600 113
Publisher & ©	:	International Institute of Tamil Studies II Main Road, C.I.T. Campus Tharamani, Chennai - 600 113 Ph: 2254 2992
Publication No.	:	626
Language	:	Tamil
Edition	:	First Edition
Year of Publication	:	2009
Paper Used	:	18.6 Kg. TNPL Maplitho
Size of the Book	:	1/8 Demy
Printing type Used	:	10 points
No. of Pages	:	xvi + 424
No. of Copies	:	1200
Price	:	Rs. 140/- (Rupees One hundred and forty only)
Printing	:	United Bind Graphics 189-D, Royapettah High Road Mylapore, Chennai - 600 004.
Subject	:	Ancient Tamil Drama - A Study

பேரா. முனைவர் கரு. அழ. குணசேகரன்
இயக்குநர்
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சென்னை-600 113

அணிந்துரை

அரங்கேற்றுகாதை ஆராய்ச்சி எனும் இந்நூல் பேரா. முனைவர் வெ.மு. ஷாஜகான் கனி அவர்களின் கடின உழைப்பில் உருப்பெற்றுள்ளது. இவர் எனக்குப் பாடம் நடத்திய பேராசிரியர் களுள் ஒருவர். அவர் இல்லத்தில் பேசிக் கொண்டிருந்தபோது அரங்கேற்றுகாதையில் ஆய்வு செய்து கொண்டிருப்பதாய்க் கூறினார். பேராசிரியராய் இருந்து ஓய்வு பெற்ற பின்னர்க் கடின உழைப்புக்குத் தன்னை ஆட்படுத்திக் கொண்டிருக்கிறார் என அறிந்து எம் நிறுவனத்திற்குப் பொழிவு செய்ய அழைத்தேன்.

பேரா. வெ.மு. ஷாஜகான் கனி அவர்கள் அரங்கியல் துறையில் சிறப்புப் பயிற்சிப் பட்டறைகளில் பங்கேற்றவர். அதனாலேயே அரங்கியல்துறைப் பார்வையில் அரங்கேற்றுகாதையில் ஆய்வு நிகழ்த்தியுள்ளார். கலைஞர், நாடக அரங்கு, அரங்கேற்ற மரபுகளான அரங்கேற்ற முன்நிகழ்வுகள், அரங்கேற்றம், அரங்கேற்றப் பின்நிகழ்வுகள் என முறையே இயல்கள் பிரித்து விளக்கியுள்ளார்.

சிலப்பதிகார அரங்கேற்றுகாதை தொன்றுதொட்டுவரும் பழந்தமிழ் நாடக வழக்காறுகளையும் அறிந்து கொள்வதற்கு இடமளிக்கிறது என்று இவர் கீழ்வரும் எடுத்துக்காட்டினை முன்வைத்து விளக்குகிறார்.

> நாடக அரங்கேறுவார் தகுதிகள், நாடகப் பயிற்சியைத் தொடங்கும் அகவை, பயிற்சி மேற்கொள்ளும் ஆண்டுகள், பயிற்சி தரும் ஆடலாசான் தகுதிகள், அரங்கேற்றத்தின் போது பின்புலத்தில் ஒருங்கிணைந்து செயல்படும் கலைஞர்களான இசையோன், தண்ணுமையாசிரியன், குழலோன், யாழாசிரியன் முதலியோரின் தகுதிகள், ஆடலரங்கிற்கான இடத்தேர்வு, அதன் நீள, அகல, உயரங்களின் அளவு, மேடையிலிருந்த அதன் உத்தரப் பலகையின் உயரம், அதிலிருந்த ஓவியம், திரைகளின் வகைகள், விளக்கு அமைத்து ஒளிதரும் முறை, தலைக்கோலின் பெருமை, தலைக்கோல் சடங்குகள், நாடகக் கதைப்பாடல் புனைந்த கவிஞனுக்கு அரசு செய்த மரியாதை, ஊர்வலம், அரங்கில் கலைஞரும் அவையில் மன்னர் முதலான மக்களும் நின்ற, அமர்ந்த நிலைமுறைகள்,

நாடகத்தின் தொடக்க நிகழ்வு முறைகள், தோரிய மகளிர் கடவுள் வாழ்த்துப் பாடுதல், குழலும் யாழும் தண்ணுமையும் முழவும் எனப் பல்வேறு இசைக்கருவிகள் முழங்க, பாலைப் பண் இசைக்க, அந்தரக்கொட்டு ஆட, அதன்பின் மாதவி உருக்காட்டி நாட்டிய நன்னூல் நன்கு வகுத்த முறையில் நாடகத்தை நிகழ்த்துதல் எனத் தொடர் நிகழ்ச்சிகளாகத் தொன்றுதொட்டு வரும் தமிழ் நாடக வழக்காறுகளை விளக்குகிறது அரங்கேற்றுகாதை. (ப. 3)

அரங்கேற்று காதை - சில கேள்விகள் என்ற ஆராய்ச்சி முன்னுரையில்,

ஆடலும் பாடலும் அழகும் என்று இக் கூறிய மூன்றில் ஒன்று குறைபடாமல்

இருவகைக் கூத்து என்பவை எவை?

பலவகைக் கூத்து என்பவை எவை?

பதினோராடல் பலவகைக் கூத்தில் அடங்காதா?

எழிற்கை - தொழிற்கை எது?

கூடை செய்த கை

வாரஞ் செய்த கை

பிண்டி செய்த கை

ஆடல் செய்த கை

தண்ணுமை முதல்வன் யார்?

நாடகக் கவி என்றால் என்ன?

தமிழ் முழுதறிந்த தன்மை யாது?

நாட்டிய நன்னூல்

மாதவி நாடகத்தில கட்டியங்காரன் இல்லையா?

நாடகமரபுகள் யாவை?

என நம் தமிழறிஞர்கள் பலர் அரங்கேற்று காதை ஆராய்ச்சிகளில் இதுவரை கேள்விக்குட்படுத்தாத பலப்பல கேள்விகளை முனைவர் ஷாஜகான் கனி அவர்கள் முன்வைத்து, அவற்றுக்கு விடை தேட முனைந்துள்ளார்.

உரையாசிரியர்கள் பலர் என்னென்ன விளக்கங்கள் தந்துள்ளனர். இவற்றுள் யாருடையவை பொருத்தப்பாடு கொண்டவை என **ஆராய்ச்சி முன்னுரையில்** விவாதித்துள்ளார்.

அரும்பதவுரையாசிரியர் பற்றி,

> அரும்பதவுரையாசிரியர் இயற்றமிழ் அறிவோடு இசையிலும் நாடகத்திலும் பெரும்புலமை வாய்ந்தவர் என்பதை அறிகிறோம். சிலப்பதிகாரத்திற்கு அரும்பதவுரை எழுத இவர் முனைந்த செயலே இவரது இசை நாடக ஆர்வத்தினைக் காட்டுவதாகும். குறிப்பாக அரங்கேற்று காதை, கடலாடுகாதை, வேனிற்காதை, வேட்டுவ வரி, ஆய்ச்சியர் குரவை ஆகிய இசைக்கூறுகள் நிறைந்த பகுதிகளுக்கு இவர் எழுதிய அரும்பதவுரை விளக்கவுரை போல் அமைந்துள்ளதைக் காணலாம். (ப. 14)

அடியார்க்குநல்லார் பற்றி,

> சிலப்பதிகாரத்திற்கு அரும்பதவுரையாசிரியர் உரையெழுதியது தமிழுலகம் செய்த நற்பேறு. அவர் தரும் வெளிச்சத்தில்தான் அடியார்க்குநல்லார்க்கே உரையெழுதத் தோன்றியது என்றுகூடச் சொல்லலாம். இயல்பாகவே இசையறிவும் நாடக அறிவும் செறிந்திருந்த அடியார்க்கு நல்லார்க்குத் தம் அறிவினைப் பட்டைதீட்டிக் கொள்ளத் தக்க ஒரு நெறியாளராக – வழிகாட்டும் நல்லாசானாக அரும்பதவுரையாசிரியர் விளங்கினார். அரும்பதவுரை யாசிரியர் உரையைப் படித்தே அடியார்க்கு நல்லார் தம் புலமையை மெருகேற்றிக் கொண்டார் எனக் கூறினாலும் அது மிகையாகாது. (பக்.14-15)

மாதவி குலப்பிறப்பு என்ற முதல் இயலில் இலக்கியச் சான்றுகளோடு நாட்டுப்புற வழக்காறுகள் மற்றும் நாட்டுப்புற நிகழ்த்துக் கலைவடிவங்களில் இருந்தெல்லாம் மாதவி குறித்த மதிப்பீடுகளை முன்வைத்து ஆய்வு நிகழ்த்துகிறார்.

கண்ணகி என்றால் கடுகிப் போ
மாதவி என்றால் மடிமேல் வா

எனும் கூத்தில் இடம்பெறும் வழக்காற்றினைச் சான்று காட்டியுள்ளார்.

- **மாயப்பொய் பல கூட்டும் மாயத்தாள்**
- **ஆடல் மகளே ஆதலின்**
- **சலம்புணர் கொள்கைச் சலதி**
- **கணிகையர் வாழ்க்கை கடையே போன்மென**

எனுமாறு இளங்கோவின் பல அடிகளை எடுத்துக்காட்டி மாதவியின் குலமரபின் மதிப்பீட்டினைப் பல நிலைகளில் நம்மைச் சந்திக்க வைக்கிறார் நூலாசிரியர்.

இயல் இரண்டு பின்புலக் கலைஞர்கள் குறித்து ஆராய்கிறது. இசைத் தமிழின் தொன்மை, தமிழின் ஏழிசை, ஆடற்கு அமைந்த ஆசான் தகுதிகள், கூத்துகள், விருத்தி, சாந்தி, சத்துவம், அவிநயம், சொல், வரி, சேதம் என விளக்கியுள்ள நூலாசிரியர் இசை குறித்து விளக்கும் போதும் வரைபடங்கள் வரைந்துகாட்டி விளக்கியுள்ளார். பேராசிரியர் ஷாஜகான் கனி அவர்கள் ஓர் ஓவியர் ஆவார். குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாரம் என யாழ் நரம்புகள் குறித்தும் ஆய்வு செய்திருக்கிறார்.

நாடக அரங்கு குறித்துப் பல செய்திகளை இளங்கோ வழிநின்று தொகுத்துக் கொண்டு முறையே விளக்குகிறார் நூலாசிரியர்.

- அரங்கிற்கான இடத்தேர்வு
- அரங்கு அளக்கும் கோல்
- அரங்கின் அளவும் அமைப்பும்
- மாண் விளக்கு
- மூவகை எழினி
- விருந்துபடக் கிடந்த அருந்தொழில் அரங்கம்

எனும் ஆறு தலைப்புகளில் ஆராய்ந்துள்ளார்.

அரங்கேற்ற மரபுகள் எனும் நான்காவது இயலில்

நாடகம் ஆடுவார்க்கு	3 கோல்
ஆட்டுவார்க்கு	1 கோல்
பாடுநர்க்கு	1 கோல்
அந்தரம்	1 கோல்
குயிலுவர்க்கு	1 கோல்

என விரிந்த நிலையில் ஆய்வுக்குட்படுத்திய இந்த ஆய்வு தமிழ் உலகுக்குப் புதிய வரவு. மொழியியல் நோக்கில், இலக்கிய நோக்கில் எனுமாறு பல நோக்குகளில் சிலப்பதிகார ஆய்வுகளை நம் தமிழ்

அறிஞர்கள் ஆய்வு செய்துள்ளனர். அரங்கியல் நோக்கில் விரிந்த நிலையிலும் ஆழமான நிலையிலும் ஆய்வு செய்துள்ள இந்த நூல் தமிழ் ஆய்வில் இனிவரும் ஆய்வுகளுக்கு முன் நிகழ்வாகப் பல நிலைகளில் அமையும் என உறுதிபட மனங்கொள்ளலாம்.

> தமிழில் முதுகலைக் கல்வியும் அதற்கு மேலாக ஆழமான ஆராய்ச்சிக் கல்வியும் தரும் நமது பல்கலைக்கழகத்தினர், முத்தமிழ் என்று வாயளவில் சொல்வார்கள். ஆனால் பாடத்திட்டத்தில் இசையையோ நாடகத்தையோ சேர்ப்பதில்லை. அப்படியே சேர்த்தாலும் அதுவும் இயற்றமிழ் சார்ந்த வாசிப்புக் கல்வியாகவே இருக்கும். நிகழ்கலைகளைப் பயிற்சிமுறைவழி தருவதே நிஜக்கல்வி. அதில் அக்கறை கொள்ளும் நாள் வரும்வரை, நமக்கு எங்கிருந்து இசை ஞானம், நாடக அறிவு இதெல்லாம் வரும்? இந்தக் கசப்பான உண்மையை இந்த நேரத்தில் சுட்டிக்காட்டுவது உரியதாகும். இசைத்தமிழ், நாடகத்தமிழ் இவற்றைக் கற்காத காரணத்தால், அரங்கேற்றுகாதையை முழுமையாய் ஆராய்வதற்கு யாரும் முன்வரவில்லை. (ப.411)

என இந்நூலாசிரியர் ஆதங்கப்படுவது சிந்திக்கத்தக்கது.

இச்சிறந்த ஆராய்ச்சி நூலை வெளியிடுவதில் இந்நிறுவனம் பெருமை கொள்கிறது. நூலாசிரியருக்கு எம் பாராட்டுகள்.

இந்த நூல், **டாக்டர் பா. சிவந்தி ஆதித்தனார் அறக்கட்டளையின்** சார்பில் சொற்பொழிவு நூலாக வெளி வருகிறது. இந்த அறக்கட்டளையை இந்நிறுவனத்தில் ஏற்படுத்திய டாக்டர் பா. சிவந்தி ஆதித்தனார் அவர்களுக்கு எம் நன்றி.

இந்நிறுவன வளர்ச்சிக்கு ஆக்கமும் ஊக்கமும் அளித்து வருவதோடு தம் தனிப்பட்ட அக்கறையையும் காட்டிவரும் **நிறுவனத் தலைவரும் தமிழக அரசின் முதல்வருமான மாண்புமிகு டாக்டர் கலைஞர்** அவர்களுக்குத் தமிழுலகம் என்றும் நன்றிக்கடன்பட்டுள்ளது.

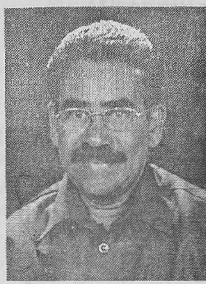
தமிழ்ப்பணிகளுக்கு ஆற்றுப்படுத்தி வரும் **மாண்புமிகு தமிழக நிதியமைச்சர் பேராசிரியர் க. அன்பழகன்** அவர்களுக்கு எம் நன்றி என்றும் உரியது.

நிறுவனச் செயல்பாட்டுக்கு உறுதுணையாக இருந்துவரும் **தமிழ் வளர்ச்சி, அறநிலையம் மற்றும் செய்தித் துறை அரசுச் செயலாளர் திரு க. முத்துசாமி இ.ஆ.ப.** அவர்களுக்கும் நன்றி.

இச்சொற்பொழிவின் எழுத்துருவை மெய்ப்புத் திருத்தம் செய்த முனைவர் ஆ. தசரதன் அவர்களுக்கும், இச்சொற்பொழிவு மற்றும் நூல் வெளியீடு தொடர்பான அனைத்து ஏற்பாடுகளையும் செய்த நிறுவனப் பணியாளர்கள், கணிப்பொறியாளர் திருமதி எ்ம. லட்சுமி ஆகியோருக்கும் இந்நூலை அழகுற அச்சிட்டுத் தந்த யுனைடெட் பைண்ட் கிராபிக்ஸ் அச்சகத்தாருக்கும் பாராட்டுகள்.

இயக்குநர்

ஆசிரியர் குறிப்பு



முனைவர் வெ.மு. ஷாஜகான் கனி அவர்கள் இராமநாதபுரம் மாவட்டம் அபிராமம் என்ற ஊரில் பிறந்தவர் (10-06-1947); 62 அகவை நிரம்பியவர்; பெற்றோர்: திரு. ஹாஜி வெ. ஒ. முகமது இபுராகிம்; திருமதி ஆயிஷா பீவி, மதுரை யாதவர் கல்லூரியின் தமிழ் உயராய்வு மையத்தில் இணைப் பேராசிரியராகப் பணியாற்றி ஓய்வு பெற்றுள்ளார்.

வேதியியலில் பட்டப்படிப்பு முடித்த இவர் முதுகலைத் தமிழ், இதழியலில் பட்டயம் மற்றும் முதுகலை, தமிழ் மேடை நாடகங்கள் குறித்த ஆய்வில் முனைவர் ஆகிய பட்டங்களைப் பெற்றவர்; 34 ஆண்டுகளாகத் தமிழாசிரியப் பணி செய்தும், தமிழ் தொடர்பான பிற கல்விப் பணிகளாற்றியும் இன்றும் அயராது தமிழாய்வுகளை மேற்கொண்டு வருகிறார்.

தமிழ் நாடகங்கள் பற்றிய ஆய்வில் தோய்ந்த இவர் இதழியல் கல்வியையும் அதைக் கற்றுக் கொடுக்கும் பணியையும் செய்து வருகிறார். இதன் மூலம் எழுத்தாளராக உருவாகி, வார இதழ்களிலும் மாத இதழ்களிலும் வானொலியிலும் கதைகள், நாடகங்கள், கவிதைகள் வெளியிட்டு வருபவர்.

தமிழில் இவர் எழுதிய நூல்கள் வருமாறு:

1. கற்புகள் கற்பனைகள்	*1978*	*(நாடகம்)*
2. புகை	*1979*	*(நாடகம்)*
3. பட்ட மரங்கள்	*1980*	*(கவிதைகள்)*
4. விடுதலை வீரர் அழகுமுத்து	*1996*	*(நாடகம்)*

5. விறகுவெட்டி	1996	(சிறுகதை)
6. நல்லவனும் கெட்டவனும்	1996	(சிறுகதை)
7. ஏமாற்றாதே ஏமாறாதே	1996	(சிறுகதை)
8. பூஞ்சோலை	1996	(சிறுகதை)
9. சூழ்நிலையியல்	1996	(பாடவியல்)
10. சென்னை அறிவொளி	1996	(பாடவியல்)
11. வீட்டுக்கு ஒரு நாட்டு வைத்தியர்	1997	(பாடவியல்)
12. சிறகுகள் தரும் சின்னத்திரைக் கலை	2002	(வீடியோ கலை)
13. பாடம் திருத்திய பாப்பா கதைகள்	2004	(சிறுவர் கதைகள்)
14. அரங்கேற்றுகாதை ஆராய்ச்சி	2009	(ஆய்வு)

பழந்தமிழ் இலக்கியம், தற்கால நாடகம் குறித்துப் பல நீண்ட கட்டுரைகளை வெளியிட்டுள்ளார். அவை வருமாறு:

1. சீறாவின் நாடகத் தொடக்கம்
2. பாரதிதாசனின் 'அமைதி' நாடகம் ஓர் ஆய்வு
3. அவ்வை தி.க. சண்முகம்
4. சின்னத்திரையில் சிறுவர் படைப்புகள்
5. 'வெட்சி தானே முல்லையது புறனே' – மெய்ப்பொருள்
6. மனிதகுல வரலாறும் தொல்காப்பியமும்
7. தமிழ் நாடக இலக்கண வரலாற்று ஆராய்ச்சி முன்னுரை

இவற்றுடன் ஆய்வியல் அறிஞர் மாணவர்களுக்கும் முனைவர் பட்ட மாணவர்களுக்கும் நெறியாளராக இருந்து பலரை நெறிப்படுத்தி யுள்ளார்.

தற்கால நாடகங்களில் பெற்ற பட்டறிவுடன் பழந்தமிழ் நூல்களில் நாடக, கூத்து, இசைக் கூறுகளையும் ஆய்ந்து நூல்களும் கட்டுரைகளும் எழுதி வெளியிட்டிருப்பதன் மூலம் மிகச் சிறந்த ஆராய்ச்சியாளர்களில் ஒருவராக இவர் கருதப்பட்டு வருகிறார்.

நன்றியுரை

இந்த நூல் உருவாவதற்குக் காரணமானவர்களை நான் நன்றியோடு குறிப்பிட வேண்டும்.

ஆசிரியர்களால் மாணவர்கள் பெருமையடைவது இயல்பு. மாணவர்களால் ஆசிரியர்கள் சிறப்புமிகு பயன்பெறுவது என்பது அரிது. அந்த வகையில் நான் சிறப்புறக் காரணமான – என்னால் மறக்கமுடியாத என்னருமை மாணவர்களுள் என் நெஞ்சின் நினைப்பில் முதலிடத்தில் இருப்பவர் முனைவர் கே.ஏ.குணசேகரன். என் வாழ்க்கைப் பாதையில் எனக்குப் பல்லாற்றானும் இன்முகத்தோடு துணைநின்றவர். உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்தின் இயக்குநராக அவர் பொறுப்பேற்றபோது, நான் அரங்கேற்றுகாதையில் ஆய்வுசெய்து கொண்டிருப்பதை அறிந்து, 'அதனை உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம் வெளியிடும் தரத்தில் எழுதுங்கள்' என்று என்னை ஊக்கப்படுத்தினார். அவருக்கு என் நன்றியைச் சொற்களால் கூறிக் கடன்தீர்ப்பது எளிய செயலன்று.

'அரங்கேற்றுகாதை புரிதலுக்கான ஒரு மறுவாசிப்பு' என்னும் தலைப்பில் தஞ்சாவூர்த் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகத்தில் 1998 ஏப்ரல் திங்கள் 28, 29 தேதிகளில் அரிதின் நிகழ்த்திய கருத்தரங்கிற்குக் காரணகர்த்தாவான என் கெழுதகை நண்பர் முனைவர் மு.இராமசுவாமிக்கு நான் மிகமிக நன்றியன். கருத்தரங்கில் பங்குபெற்றோரின் கலந்துரையாடலைத் தொகுத்து அதைத் தட்டச்சு நூலாக வெளியிட்ட அருமையான செயலை எத்தனை பாராட்டினாலும் தகும். அந்நூலினை 'நாடகக் கலைவிழா 2000' நிகழ்ச்சியில் வெளியிட இசைந்த அன்றைய தமிழ் ஆட்சிமொழி - தமிழ்ப்பண்பாடு, இந்து சமயம் மற்றும் அறநிலையத்துறை மாண்புமிகு அமைச்சரும், என்னை அழிவுநேரத்தில் காப்பாற்றி உதவிக்கரம் தந்த என் வாழ்க்கைப் புரவலருமான முனைவர் மு.தமிழ்க்குடிமகனாரையும் நன்றியோடு வணங்குகிறேன்.

அந்தத் தட்டச்சு நூல் எனக்குக் கிடைத்தமையால் பல வெளிச்சம் கிட்டியது. குறிப்பிட்டுச் சொல்வதானால், அடியார்க்குநல்லார் கரந்துவரல் எழினிக்கு, 'ஆகாயசாரிகளாய்த் தோன்றுவார்க்கு' என்று உரையெழுதியதில் குழம்பித் தவித்த பலபேரைப் போலவே நானும் தடுமாறியிருந்த நிலையில், முனைவர் பத்மா சுப்பிரமணியம் கருத்தால் தெளிவு கிடைத்தது!

உரையாசிரியர்கள் ஏதோ ஒரு நூற்பாவை மேற்கோளாகக் காட்டி அதன்பின், 'என்றாராகலின்' என்றால், அது யாரோ முன்னூலாசிரியர் ஒருவர் எழுதிய நூற்பா என்று நாம் நம்பிவிடக் கூடாது என்று எச்சரித்த

மூதறிஞர் ச.பாலசுந்தரம் கருத்து எனக்குள் புதிய உசுப்பலைத் தந்து, உரையாசிரியர்களின் உரைவரிகளுக்கு இடையே என்னை வாசிக்க வைத்ததையும் (to read between lines) இங்குச் சொல்லியாக வேண்டும். அந்த மறுவாசிப்புக் கருத்தரங்கில் கலந்துகொண்டு புதிய பல கருத்துக்களை விதைத்த அனைத்து அறிஞர்களுக்கும் நான் என் நன்றிப்பூக்களைக் காணிக்கையாக்குகின்றேன்.

இந்நூலைத் தக்கவாறு படிதிருத்தி உதவிய உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்தின் பேராசிரியரும் பதிப்பு மேற்பார்வையாளருமான முனைவர் ஆ.தசரதன் அவர்களுக்கு என் மனங்கனிந்த நன்றி.

எங்கள் பேராசிரியராம் வீ.ப.கா.சுந்தரம் அரிதின் எழுதிய தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியத்தை வெளியிட்ட பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழகத்தைப் பாராட்டித் தலைவணங்க வேண்டும். அதை நான் இந்த ஆய்வில் பயன்படுத்தப் பேருதவியாயிருந்த பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழகத்தின் துணைவேந்தர், பதிவாளர் முதலான அனைவர்க்கும் என் பணிவான நன்றியை வணக்கத்தோடு சமர்ப்பிக்கின்றேன்.



சிலப்பதிகார அரங்கேற்றுகாதைக்கு இச் சிறுநூல் ஓர் எளிய உரை; படங்களுடன் கூடிய ஒரு தெளிவுரை என்றும் கூறலாம். இரண்டு உரையாசிரியர்கள் உரைத்தும் புலப்படாத உண்மைகளை இந்நூல் தெளிவுறுத்துகிறது. இசை, நாடக மரபுகள் சங்ககாலம் தொட்டு பிற்காலத் தெருக்கூத்து, சதிர், பரதநாட்டியம் வரையில் வந்துள்ள மரபுத் தொடர்ச்சிகளை விளக்கமாக இந்நூல் எடுத்துரைக்கிறது.

நாடகத்தமிழை நன்கறிய இந்த நூல் உதவும்.

இந்நூல் தெளிவுறுத்தும் முக்கியச் செய்திகளில் சில...

- ஆடல் பாடல் அழகு — அல்குல் — உண்மைப்பொருள்
- 'இருவகைக்கூத்து' — அகச்சான்றுடன் முடிபு
- 'விலக்கினிற் புணர்த்தல்' — எளிய விளக்கம்
- எழிற்கை, தொழிற்கை — வேறுபாடு
- கூடைசெய்த கை, வாரஞ்செய்த கை — விளக்கம்
- அரங்களக்கும் கோலளவு — 73 செ. மீ.
- மூவகை எழினிகள் — படத்துடன் தெளிவாக்கம்
- 'ஆகாயசாரிகள்' — என்றதன் மெய்ப்பொருள்
- 'ஆமந்திரிகை' என்பதே தெருக்கூத்தில் 'மேளங்கட்டுதல்'
- மாதவி அரங்கேற்றத்தில் தலைப்பாட்டும் பின்பாட்டும்
- அந்தரக்கொட்டு — மாதவி நாடகத்தில் கட்டியங்காரன்!
- மாதவி அரங்கேற்றிக் காட்டிய நாடகம் எது?
- தலைக்கோல் மரபின் வேர் — 'தலைக்கை' தருதல்
- மணிமேகலை — கோவலன் மகளா? மன்னன் மகளா?
- சங்ககால நாடகம், மாதவி நாடகம், தெருக்கூத்து — ஒப்பாய்வு

சங்ககாலக்கூத்து மாதவி நாடகம் தெருக்கூத்து சதிர் பரதநாட்டியம்



பொருளடக்கம்

ஆராய்ச்சி முன்னுரை

அரங்கேற்றுகாதை' ஓர் அதிசயம்! தமிழ் இசை, நாடக மரபுகளைத் தரும் தகவல் சுரங்கம்! அள்ள அள்ளக் குறையாத அறிவுக் களஞ்சியம்! இப்படியே பலவாறு அடுக்கிப் புகழ்ந்தாலும் யாரும் இதனை மறுக்க மாட்டார்கள். ஆனால் ஓர் உண்மையை வருத்தத்தோடு நாம் ஒப்புக்கொள்ள வேண்டும். அரங்கேற்றுகாதை நம்மில் எத்தனை பேருக்குத் தெளிவாகப் புரிந்தது? ஒருவருக்குக்கூட இது முழுமையாகப் புரியவில்லை என்பதே உண்மை.

அரும்பதவுரையாசிரியரும் அடியார்க்குநல்லாரும் இசை பற்றியும் நாடகம் பற்றியும் பக்கம்பக்கமாகக் கூறிச்செல்லும் பகுதிகளை – வெள்ளைக்காரன் பேசுவதை மூக்கில் விரல்வைத்து வியந்து பார்க்கும் கிராமத்துப் பாட்டியைப் போல – நாமெல்லோரும் புரியாமலேயே ஆகா ஓகோ என்று அதிசயித்து நிற்கிறோம். அறிந்தது கொஞ்சம். அறிதொறும் அறியாமையே நிறைய நிறைய!

ஓலையில் எழுத்தாணி வைத்து எழுதும் அந்தக் காலத்திலேயே 'விலக்கினிற் புணர்த்து' என்ற இரண்டு சொற்களுக்கு இன்றைய கணக்கில் ஏழெட்டுப் பக்கங்களுக்கு நீண்ட விளக்கவுரை தரும் அடியார்க்குநல்லாரை வியந்து நிற்கும் நம்மில், எத்தனை பேருக்கு அவர் சொன்னது புரிந்தது? புரியாதபோது, அதைப் புரியவைக்க நம்மில் எத்தனை பேர் முயன்றோம்?

அறிஞர் பலரை ஒரு குழுவாகக் கூட்டிப் பலரது கூட்டுமுயற்சியில் நாடெங்கும் ஓடியோடித் தேடித்தேடித் திரட்டிய தரவுகளின்வழி அரிய பேரகராதிகளையும் கலைக்களஞ்சியங்களையும் உருவாக்கித் தந்த நம் பெரிய பல்கலைக்கழகங்கள் அரங்கேற்றுகாதையின் தெளிவுரைக்கும் அப்படி ஒரு முயற்சியை ஏன் செய்யவில்லை? தமிழ் எங்கள் மூச்சு என்று தமிழ்நாட்டின் தலைமை ஏற்கும் – மெய்யாகவே தமிழ்மீது காதல் கொண்ட தமிழ்க் காவலர்களை உசுப்பி, இந்த முயற்சியில் அக்கறைகொள்ள நம் தமிழறிஞர் கூட்டம் இதுவரையிலும் தூண்டி இயக்காமல் போனது ஏன்? எல்லாம் வல்ல அரசால் எத்தனை சாதித்திருக்கலாம்! ஒளிப்படம், கணினி, இணையம் என்று வளர்ந்துவிட்ட இன்றைய நிலையில் படவிளக்கத்தோடு பலவற்றை விளக்கிக்காட்ட முடியுமே! நாட்கள் நகரநகர, இசையும் நாடகமும் அறிந்த நம் தமிழ் அறிஞர் அருகிவரும் சூழலில், இருப்பவர்களை வைத்து அரங்கேற்றுகாதையை அர்த்தப்படுத்திவிட வேண்டாமா? முத்தமிழ் வளர்ப்போம் என்று முழங்கும் எவரும் ஏன் அரங்கேற்றுகாதையைத் தெளிவுறுத்த முன்வந்தாரில்லை? இது என் வருத்தம்.

'நீ – இதற்கு என்ன செய்தாய்?' என்று கேட்டது என் நெஞ்சு. 'தனிமனிதர்களாக நின்று நம் தமிழ் உலகில் சாதித்தவர்கள் அல்லது சாதனைக்கு முதல்படி சமைத்தவர்கள் இல்லையா என்ன?' என என் நெஞ்சின் மூலைகள் எதிரொலித்தன. அது உண்மை என்பது உறைத்தது.

இதற்கு நாமே நம் சிற்றறிவு கொண்டு ஒரு சிறு தொடக்கம் அமைத்தால் என்ன? தவறோ சரியோ முயன்றுதான் பார்க்கலாமே என்ற எண்ணம் எழ, அதன் விளைவுதான் இந்த 'அரங்கேற்றுகாதை ஆராய்ச்சி'.

இதன் 'பிள்ளையார் சுழி' எனது முனைவர் பட்ட ஆய்வின்போதே போடப்பட்டது. இதை நான் சற்றே விளக்கிக்கூற வேண்டும்.

சிறுவயது முதலாகவே நாடகத்தில் பற்றுடைய நான், முனைவர் பட்ட ஆய்வுக்கு மேடையில் நிகழ்த்தப்பட்டு வரும் நாடகங்களை ஆய்வுப் பொருளாக எடுக்கவேண்டும் என்று முடிவுசெய்தேன். 'விடுதலைக்குப்பின் தமிழ் மேடை நாடகங்கள்' என்ற தலைப்பைப் பதிவுசெய்து, ஆய்வில் இறங்கிப் பார்த்தபோது, தவறான தலைப்பைப் பதிவுசெய்தது தெரிந்தது. தமிழ் மேடைநாடக வரலாற்றில், ஊமைப்படங்கள் பேசும்படங்களாகி வளரவளர நாடகக்கலைஞர்களில் பலர், சினிமா மாயையில் மயங்கியும் வருமானம் கருதியும் திரைப்படத்திற்குத் தாவ நம் நாடு விடுதலை அடைந்த நேரம் பழைய நாடகக்குழுக்கள் எல்லாமே அழிந்து அருகத் தொடங்கிய உண்மை, நான் ஆய்வில் இறங்கிய போதுதான் தெரிந்தது. 'விடுதலைக்குப்பின் தமிழ்க் கவிதைகள்', 'விடுதலைக்குப்பின் தமிழ் நாவல்கள்', 'விடுதலைக்குப்பின் தமிழ்ச் சிறுகதைகள்' என்ற வரிசையில் தலைப்புகள் பதியப்பட்ட காலத்தில் நானும் அதே பாணியில் சிக்கி இப்படித் தவறான தலைப்பைத் தேர்ந்தெடுத்துவிட்ட அவலத்தை என் ஆய்வு வழிகாட்டியிடம் சொன்னேன். அவர் தலைப்பை மாற்ற வேண்டாம் என்று அறிவுறுத்தினார். அதற்குப் பதிலாக, சங்ககாலம், சிலப்பதிகாரக் காலம் முதலாக இருந்த நாடகங்கள் தொடங்கி விடுதலைக்குப் பின்னும் உள்ள நாடகங்கள் வரையிலும் அரங்கு, திரை, உடை, ஒப்பனை, ஒளி, இசை, பாடல் முதலான நாடகக் கூறுகளை (Elements of Drama) ஒப்பீடு செய்வதாக ஆய்வை அமைத்துக் கொள்ளலாம் என்று எங்கள் பேராசிரியர் டாக்டர் கோ.விஜயவேணுகோபால் என்னைச் சரியாக நெறிப்படுத்தினார். அதுதான் சங்கப் பாடல்களையும் அரங்கேற்றுகாதை முதலிய சிலப்பதிகாரப் பகுதிகளையும் ஆழமாகப் பார்க்கும் வாய்ப்பை எனக்கு உருவாக்கித் தந்தது. அரங்கேற்றுகாதையில் இதுவரை யாரும் கண்டு சொல்லாத புதிய உண்மைகளைக் கண்டெடுக்க முடிந்தது. இன்னும் நிறையச் சொல்ல என் ஆய்வுத் தலைப்பு இடம்தரவில்லை.

முனைவர் பட்டம் பெற்று, ஆய்வாளர்களுக்கு வழிகாட்டும் தகுதியை நான் அடைந்தபோது என் ஆய்வு மாணவர்களுக்கு அரங்கேற்றுகாதை பற்றிய தலைப்புக்களையே பெரிதும் பரிந்துரை செய்துவந்தேன். 'பழந்தமிழ் நாடக மரபும் மாதவி அரங்கேற்றமும்', 'மாதவியின் பதினோராடல்', 'தமிழ் நாடகத்தில் விலக்குறுப்பு' என்பன எம்.ஃபில். பட்டத்திற்காக என் மாணவர்கள் மேற்கொண்ட ஆய்வுகளில் சுட்டத்தக்கன. 'அரங்கேற்று காதையில் நாடகக்கூறுகள்', 'காலந்தோறும் கட்டியங்காரன்' என்பன முனைவர் பட்ட ஆய்வுக்கான தலைப்புக்களில் முக்கியமானவை.

அரங்கேற்றுகாதை

சிலப்பதிகாரத்தின் முதல் காண்டமாகிய புகார்க் காண்டத்தில் மூன்றாவது காதையாக இடம்பெறுவது அரங்கேற்றுகாதை. 'அரங்கேற்று+ காதை' என்றது வினைத்தொகை. தலையரங்கேறும் மாதவியின் நாடகத்தை அவளைச் சார்ந்தோர் அரங்கேற்றினர் என்ற பொருளில், 'அரங்கேற்று காதை' என்று இக்காதை பெயர் பெற்றது. மாதவி தானே அரங்கேறி யிருந்தால், 'அரங்கேறுகாதை' என்றே சுட்டப்பட்டிருக்கும். வினைத் தொகை ஆதலின், இடையில் ஒற்று மிகாமல் 'அரங்கேற்றுகாதை' ஆனது.

இன்பியலாகத் தொடங்கி நடந்துவந்த காப்பியக் கதை, அதிர்வோடு திசைதிரும்பி, அவலச்சுவைக்குத் தள்ளப்படும் திடீர்த் திருப்பம் (sudden twist) அரங்கேற்றுகாதையின் இறுதியில் அமைகிறது. கண்ணகி, கோவலன் என்னும் நாயகப் பாத்திரங்களின் இடையே, பன்னிரண்டு வயதுப் பருவத்தாளான அழகிய மாதவி அறிமுகமாவதும், அவளது நாட்டிய அரங்கேற்றம் நிகழ்வதும், அதுவே கோவலன் தன் மனைவியை மறப்பதற்கான சூழலாக உருவாவதும் இந்தக் காதையில்தான் நிகழ்கின்றன. தன் செல்வச் செழுமையைக் காட்ட நினைத்த கோவலன், விலையுயர்ந்த மாலையை வாங்கி மாதவியைக் கண்டு திரும்பலாம் என்ற கருத்திலே சென்றான். அவனே எதிர்பார்த்திராதவாறு அவள் மையலில் மயங்கித் தன் குற்றமற்ற சிறப்பினையுடைய மனைவியை மறந்துபோகும் கதைத்திருப்பம் இந்தக் காதையில்தான் நடக்கிறது.

அரங்கேற்றுகாதையில் சொல்லப்பட்ட கதை சிறிது; நாடகச் செய்தியோ மிகமிகப் பெரிது!

நாடக அரங்கேறுவார் தகுதிகள், நாடகப் பயிற்சியைத் தொடங்கும் அகவை, பயிற்சி மேற்கொள்ளும் ஆண்டுகள், பயிற்சி தரும் ஆடலாசான் தகுதிகள், அரங்கேற்றத்தின்போது பின்புலத்தில் ஒருங்கிணைந்து செயல்படும் கலைஞர்களான இசையோன், தண்ணுமையாசிரியன், குழலோன், யாழாசிரியன் முதலியோரின் தகுதிகள், ஆடலரங்கிற்கான இடத்தேர்வு, அதன் நீள, அகல, உயரங்களின் அளவு, மேடையிலிருந்த அதன் உத்தரப் பலகையின் உயரம், அதிலிருந்த ஓவியம், திரைகளின் வகைகள், விளக்கு அமைத்து ஒளிதரும் முறை, தலைக்கோலின் பெருமை, தலைக்கோல் சடங்குகள், நாடகக் கதைப்பாடல் புனைந்த கவிஞனுக்கு அரசு செய்த மரியாதை, ஊர்வலம், அரங்கில் கலைஞரும் அவையில் மன்னர் முதலான மக்களும் நின்ற, அமர்ந்த நிலைமுறைகள், நாடகத்தின் தொடக்க நிகழ்வு முறைகள், தோரிய மகளிர் கடவுள் வாழ்த்துப் பாடுதல், குழலும் யாழும் தண்ணுமையும் முழவும் எனப் பல்வேறு இசைக்கருவிகள் முழங்க, பாலைப் பண் இசைக்க, அந்தரக்கொட்டு ஆட, அதன்பின் மாதவி உருக்காட்டி நாட்டிய நன்னூல் நன்கு வகுத்த முறையில் நாடகத்தை நிகழ்த்துதல் எனத் தொடர் நிகழ்ச்சிகளாகத் தொன்றுதொட்டு வரும் தமிழ் நாடக வழக்காறுகளை விளக்குகிறது அரங்கேற்றுகாதை.

தமிழ் நாடக மரபுகளின் அரிய பண்பாட்டுச் செய்திகளைச் செறிவாக – அன்றைய நாடகக் கலைக்கே உரிய கலைச்சொற்களால் – உணர்த்தும் கருவூலமாக இக்காதை விளங்குவது எண்ணி எண்ணி மகிழத் தக்கதாகும். நாடக ஆய்வாளர், அரங்கேற்றுகாதையைத் தெளிவுற அறியாமல் தமிழ்நாடக மரபினைப் புரிந்துகொள்ள முடியாது; முடியாது; முடியவே முடியாது!

அந்நியமான அரங்கேற்றுகாதை

முதுகலை வகுப்பில் நாங்கள் படிக்கிற காலத்தில்– 1960, 70களில்– சிலப்பதிகாரம் முழுவதும் பாடமாக இருந்தது. ஆனால் பாடத்திட்டத்தில், "சிலப்பதிகாரம் முழுமையும் **(அரங்கேற்றுகாதை நீங்கலாக)**" என்று குறிக்கப்பட்டிருக்கும். மொத்தம் 30 காதைகளையுடைய சிலப்பதிகாரம் என்னும் பலாப் பழத்தையே பாடப்பகுதியாக வைத்த பாடத்திட்டக் குழுவினர், வெறும் 175 அடிகளே கொண்ட 'கடுகு' அளவான அரங்கேற்றுகாதையை மட்டும் விலக்கி வைத்தனர்... ஏன்?

கடுகு சிறுத்தாலும் காரம் மிகுதி; அந்தச் சின்னஞ்சிறு காதையைத் தெளிவுற நடத்தும் – தமிழிசை, தமிழ்நாடகப் புலமை நிறைந்த பேராசிரியர்கள் அன்றைக்கு யாரும் இல்லை என்பது பாடத்திட்டக் குழுவினரின் கணிப்பு. அதுதான் உண்மையான காரணமாதல் வேண்டும்.

அன்றைக்கு அரங்கேற்றுகாதையைப் பாடத்தில் சேர்த்து, பேராசிரியர்கள் தங்கள் அளவில் கற்றுக் கொடுத்து, கருத்தரங்குகள் நடத்தியும் விவாதித்தும் வந்திருந்தால் அந்த மாணவர்வழி வந்த வாரிசுகள் கொஞ்சமாவது அதனை வெளிச்சத்திற்குக் கொண்டுவந்திருப்பார்கள். அப்படிச் செய்யத் தவறியதால், அரங்கேற்றுகாதை என்னும் அரிய சுரங்கம் நமக்கு அந்நியப்பட்டுப் போயிற்று.

அரங்கேற்றுகாதையைப் பாடத்திட்டத்திலிருந்து நீக்கியது, படிக்கிற காலத்தில் சுமைகுறைந்த சுகமாக இருந்தது. ஆனால் வளர்ந்த பின்னர், அரங்கேற்றுகாதையைப் படித்துப் புரிந்துகொள்ள முயன்றபோதுதான் அதன் பாதிப்பு உறைத்தது. உண்மையில் அரங்கேற்றுகாதையை மட்டும்தான் பாடமாக வைத்திருக்க வேண்டும். அது நீங்கலாக ஏனைய காதைகளை ஆசிரியர் துணையின்றியே யாரும் கற்றுக்கொள்ள முடியும். உரைநூல்கள் இருந்தும் அரங்கேற்றுகாதையைப் புரிந்துகொள்ள வேண்டுமானால் இசை, நாடக வல்லுநர் துணையும் கருத்தரங்க விவாதங்களும் அவசியம்.

பழந்தமிழ் நாடக வழக்காறுகளை அறிய முனைவார்க்கு அரங்கேற்றுகாதை ஓர் அரிய தரவாக, தகவல் சுரங்கமாக இருப்பதைத் தமிழறிஞர் எல்லாரும் ஒத்துக்கொள்வார்கள். பின் ஏன் அதைக் கற்றுக்கொடுக்கப் பல்கலைக்கழகங்கள் முன்வரவில்லை? எவ்வளவு பெரிய இருட்டடிப்பு? கல்வியொளி தரவேண்டிய பல்கலைக்கழகங்கள் இருட்டை நிலைநிறுத்த எப்படி மனம் ஒப்பலாம்? 'முத்தமிழ்' என்று பெருமைப்படும்

நாம், இசையையும் நாடகத்தையும் மாற்றாந்தாய் மக்களைப் போலவே நடத்திவருகிறோம் என்ற உண்மையை வெட்கத்தோடு ஒப்புக்கொண்டே ஆக வேண்டும்.

தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகத்தின் அரிய முயற்சி

தஞ்சாவூர்த் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகத்தின் நாடகத்துறை 1998 ஏப்ரல் திங்கள் 28, 29 தேதிகளில், 'அரங்கேற்றுகாதை புரிதலுக்கான ஒரு மறுவாசிப்பு' என்னும் தலைப்பில் ஓர் அரிய கருத்தரங்கை நடத்தியதைப் பாராட்ட வேண்டும். மனந்திறந்த கலந்துரையாடலாக அமைந்த அந்தக் கருத்தரங்கில் அதன் அமைப்பாளரான மு.இராமசுவாமியுடன் ச.பாலசுந்தரம், பத்மா சுப்பிரமணியம், க.தெட்சிணாமூர்த்தி, கோ.சண்முக வேல், வ.ஆறுமுகம், ஹேரம்பநாதன், பெ.மாதையன், கு.முருகேசன், ப.அருளி, செல்வ கணபதி, வகுருநாதன், அங்கயற்கண்ணி, பொன்னம்மாள், வேலுசரவணன், துரை.சீனிச்சாமி, செ.இராசு ஆகியோர் கலந்து கொண்டனர். தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக நாடகத்துறைத் தலைவர் மு.இராமசுவாமியின் முனைப்பால் அது நடந்தது. அக்கருத்தரங்கில் அரங்கேற்றுகாதையின் முதல் 25 அடிகளுக்கு மட்டுமே விவாதங்கள் நிகழ்ந்ததோடு இரண்டு நாள் பொழுது நிறைவுற்றதால், முழுமை பெறாத சிறுமுயற்சியாகவே அது முடிந்தது.

அந்த அரிய கலந்துரையாடலை ஒலிப்பதிவுசெய்து, அவர்கள் வெளியிட்ட கருத்துக்களை அப்படியே தட்டச்சுப்படியாக 'நாடகக் கலைவிழா – 2000' என்ற நிகழ்ச்சியில் 173 பக்க அளவில் வெளியிட்டிருப்பது மிகுதியும் பாராட்டப்பட வேண்டிய அரிய நன்முயற்சியாகும். அரங்கேற்றுகாதையின் தொடக்கம் முதல் ஒவ்வோர் அடியாக அவர்கள் விவாதித்ததை, ஒரு நாடக உரையாடலைப் போலத் தொகுத்துத் தந்திருக்கிறார்கள். அந்த 25 அடிகளுக்கும் அவரவர் கருத்துக்களை நிரல்படத் தந்திருக்கிறார்கள். ஒரு முடிவு கூறமுடியாத தெளிவின்மை அதில் தெரிகிறது என்றாலும், அரங்கேற்றுகாதை பற்றி அறிய முயல்வார்க்கு அத்தொகுப்புரை – அந்த 25 அடிகளுக்காவது ஒரு வெளிச்சத்தைத் தரும் என்று நம்பலாம். அது ஒரு நல்ல தொடக்கம். அதில் நாம் தள்ளுவன தள்ளிக் கொள்ளுவன கொள்ளலாம்.

தவறோ சரியோ, 'இதுதான் அரங்கேற்றுகாதையின் விளக்கம்' என்று யாரேனும் ஒருவர் முழுதுமாய் முன்மொழிய வேண்டும். பிறகு அதிலுள்ள தவறுகளை விவாதித்துப் பின்வருவார் சரிசெய்து கொள்ளலாம். அத்தகைய சிறு முயற்சியாகவே 'அரங்கேற்றுகாதை ஆராய்ச்சி' என்ற இச் சிறுநூல் அமைகிறது. இதில், அரங்கேற்றுகாதையில் உரையாசிரியர்களின் விளக்கங்கள் இருந்தும் நமக்குப் புரியாத பகுதிகளுக்கு ஒருவாறு தெளிவுறுத்த முயல்வோம். உரையாசிரியர் என்பார் மூலநூல் ஆசிரியரின் கருத்தை உள்ளது உள்ளவாறே தருபவர் என்று நம்பிவிடாமல், உரையாசிரியர் கருத்தை உரசிப்பார்த்து உண்மை கண்டறிவதும் நம் தலையாய கடனாகும். இம்முயற்சியில் தவறுகளும் நேரலாம். வருங்கால ஆய்வறிஞர் அவற்றைத் திருத்தி அமைக்கட்டும்.

அரங்கேற்றுகாதை – சில கேள்விகள்

அரும்பதவுரையாசிரியர், அடியார்க்குநல்லார் இவர்களின் உரை வெளிச்சத்தில் அரங்கேற்றுகாதையைப் படிக்கின்ற எவர்க்கும், தெளிவுக்கு வரமுடியாத சில கேள்விகள் எழுவது உண்டு. அத்தகைய கேள்விகளில் சிலவற்றை முதலில் இங்கு முன்வைப்போம்.

- இந்திரன் மகன் சயந்தனோடு வானவ மகள் உருப்பசி அகத்தியரால் சாபம் பெற்ற கதையை இளங்கோவடிகள் கூறியது ஏன்? அதன் உட்கருத்து என்ன?
- கணிகையர் குலத்து மாதவியைப் 'பிறப்பில் குன்றாப் பெருந்தோள் மடந்தை' என்றது சரியா?
- 'ஆடலும் பாடலும் அழகும் என்றிக் கூறிய மூன்றில் ஒன்றுகுறைபடாமல்' இருப்பவர் மட்டுமே ஆடல்கலைக்குப் பயிற்சி மேற்கொள்ளத் தக்கவர் என்ற விதிமுறை நேரியதா?
- 'இருவகைக்கூத்து' என்பன எவை? 'தேசி மார்க்கம் என இவை' என்று அரும்பதவுரைகாரர் கூற, அடியார்க்கு நல்லாரோ அதை ஏற்காமல், வேறு வகையில் இரண்டு இரண்டாகப் பல இணைகளைத் தருகிறார். எது இளங்கோவடிகள் கூறிய இருவகைக் கூத்து?
- உரையாசிரியர் கூறும் அகக்கூத்து, புறக்கூத்து - அகப்பொருள், புறப்பொருள் பற்றியனவா?
- வேத்தியல், பொதுவியல் என்பதன் இலக்கணம் என்ன? இவற்றின் வேறுபாடு என்ன?
- பலவகைக்கூத்து எவை?
- பதினோராடல் பலவகைக்கூத்தில் அடங்காதா? இதைத் தனியே சிறப்பாகக் கூறுவது ஏன்?
- விலக்கினிற் புணர்த்தல் என்பது யாது? அடியார்க்குநல்லார் கூறும் பொருள், யோனி, விருத்தி, சந்தி, சுவை, சாதி, குறிப்பு, சத்துவம், அவிநயம், சொல், சொல்வகை, வண்ணம், வரி, சேதம் என்னும் 14 விலக்குறுப்புக்களின் பொருள் விளக்கம் என்ன?
- எழிற்கை எது? தொழிற்கை எது? இரண்டுக்கும் உள்ள வேறுபாடு யாது?
- கூடைசெய்த கை, வாரஞ் செய்த கை, பிண்டி செய்த கை, ஆடல் செய்த கை – இவற்றின் தெளிவான பொருள் என்ன?
- இசையோன் தகுதியில் 'குழலும் யாழும்' என்னாது, 'யாழும் குழலும்' என்று யாழை முன்னிலைப்படுத்தியது ஏன்?
- 'தண்ணுமை முதல்வன்' என்றதால், தண்ணுமை இசைப்போர் பலரா? இவன் தலைவனா?

- அரங்கேற்றப் பின்புலக் கலைஞர்களின் தகுதிகள் கூறும் வரிசையில் கவிஞனது அமைதி ஆடற்கமைந்த ஆசானுக்கு அடுத்தபடியாகவே விளக்கப்படுகிறது. தலைக்கோல் சடங்கில் கவிஞன் முதல்மரியாதை செய்யப்படுகிறான். ஒரு நாடக நிகழ்விற்குக் கவிஞனைவிடவும் ஆடலாசிரியன் (நட்டுவன்) முதன்மையானவன் இல்லையா?
- நாடகக் கவி இயற்றிய பாடல்தான் நாடக நிகழ்வில் பாடப்பட்ட நாடகப் பிரதியா?
- நாடகக்கவி எழுதிய நாடகப்பிரதியில் சொல்லப்பட்ட கதை என்ன?
- ‘தமிழ் முழுதறிந்த தன்மை’ என்பது என்ன?
- ‘நாட்டிய நன்னூல்’ என்பது எது?
- தண்ணுமை முதல்வன் தகுதி கூறுங்கால், ‘ஆடல் பாடல் இசையே தமிழே’ என்று கூறுவதில் உள்ள ‘தமிழ்’ எது?
- குழலோன் அமைதியில் வரும் ‘வாரநிலம்’ என்பதும், ‘ஈரநிலம்’ என்பதும் என்ன? குழலோன் எழுத்து எழுத்தாக வழுவின்றி இசைப்பது என்பது என்ன?
- யாழோனின் அமைதியில் ‘வலிவும் மெலிவும் சமனும் எல்லாம் பொலியக் கோத்த புலமை’ என்பது என்ன?
- அரங்களக்கும் கோலளவு இருபத்துநால் விரல் என்றால், அது விரலின் நீட்டல் அளவா, கன அளவா? இன்றைய கணக்கில் அது எத்தனை சென்ட்டி மீட்டர்?
- மாதவி என்ற ஒரேயொருத்தி மட்டுமே ஆடும் அரங்கில் வாயில் இரண்டின் தேவை என்ன?
- இரண்டு வாயில்களும் அரங்கின் பக்கவாட்டில் இருந்தனவா, பின்பக்கம் இருந்தனவா?
- வாயில்கள் இருந்தன என்றால், பக்க அடைப்புகளும் இருந்தனவா? எனில், பின்பக்கம் மட்டுமான ஒருபக்க அடைப்பா? இன்றைய பெட்டியரங்குபோல் மூன்றுபக்க அடைப்பா?
- விளக்கு என்பதினும், ‘மாண்விளக்கு’ என்பது எந்த வகையில் வேறுபட்டது?
- ‘தூண்நிழல் புறப்பட’ என்றால், எத்தனை தூண்கள் இருந்தன? மாண்விளக்குகள் எத்தனை?
- மாண்விளக்கு – எண்ணெய் விளக்கா? எனில், எண்ணெய் ஊற்றுவாரும் இருந்தனரா?
- மூவகை எழினிகள் அரங்கில் இருந்தனவென்றால், அவை மாதவியின் நாடக அரங்கேற்றத்தில் எவ்வாறு இயக்கப்பட்டன? மாதவி அரங்கேற்றத்தில் மூவகை எழினிகளின் பயன்பாடு யாது?

- ஒருமுக எழினி, பொருமுக எழினி, கரந்துவரல் எழினி — இவற்றிற்கு உரையாசிரியர்கள் கூறும் விளக்கம் தெளிவாக இல்லையே! அவற்றைத் தெளிவுபடுத்தவே முடியாதா?
- ஒருமுக எழினியின் உயரம் எவ்வளவு? உத்தரப்பலகை வரை அது மறைத்து நின்றதா?
- இரண்டு வலத்தூணின் நிலையிடம் பொருமுக எழினி எனில், அது அரங்கின் பக்கவாட்டில் அமைந்த பக்கத்திரையாதல் வேண்டும். பக்கத்திரை எதற்கு? இதன் பயன்பாடு என்ன?
- கரந்துவரல் எழினி என்பது எழினியே கரந்து வரும் இயல்பினதா, பாத்திரம் கரந்துவர உதவும் தன்மையதா? இதன் நிலையிடம் பற்றி உரையாசிரியர்கள் சொல்லாதது ஏன்?
- கரந்துவரல் எழினி 'ஆகாயசாரிகளாய்த் தோன்றுவார்க்கு' என்று அடியார்க்குநல்லார் கூறுவதன் பொருள் என்ன? ஆகாயசஞ்சாரிகளாய் வரும் நாரதர் போன்றோர் நாடகப் பாத்திரமாகத் தோன்றும்போது அந்த எழினியைப் பயன்படுத்தினார்களா?
- மூவகை எழினிகளையும் நாடக நிகழ்வின்போது இயக்குவதற்கு ஆட்கள் இருந்தனரா?
- எழினிகளின் தொன்மை என்ன? சங்க கால நாடகங்களில் எழினி உண்டா?
- மாதவி கால மூவகை எழினிகளின் மரபுத் தொடர்ச்சி என்ன ஆனது? தெருக்கூத்தில் இருவர் பிடித்துவரும் 'பிடிதிரை' இம்மூவகை எழினிகளில் எதனுடைய எச்சம்?
- எழினிகளில் ஓவியம் வரையப்பட்டிருந்தனவா? இக்கால நாடகங்களில் அமைவனபோல் திரை ஓவியங்கள் காட்சிப் பின்புலத்தைப் புலப்படுத்தினவா?
- ஓவிய விதானம் என்னும் மேற்கூரையில் ஓவியம் எதற்கு? அதில் இருந்த ஓவியம் என்ன?
- 'தலைக்கோல்' என்றது இந்திரன் மகன் சயந்தனா? அதனைச் சயந்தனாக நினைத்து வந்தனை செய்து வழிபடும் தேவை என்ன? அந்த வழக்காறு பிற்காலத்தில் அழிந்தது எப்படி?
- தலைக்கோல் சடங்கில் 'தேர்வலஞ்செய்து கவிகைக் கொடுப்ப' என்பதற்கு உரையாசிரியர்கள், 'தேரின்மீது நின்ற கவிஞனை அரசரும் ஐம்பெருங்குழுவும் வலஞ்செய்து' என்று கருதுவது ஏற்புடையதா? ஒரு கவிஞனைத் தேரிலே ஏற்றி நிற்க வைத்து அரசர் முதலானோர் நடந்து அவன் நிற்கும் தேரை வலம் வந்தார்கள் என்று கூறுவதுபோல், உண்மையில் நடந்ததா?

- ஊர்வலம் செய்து அரங்கினை அடைந்தார்கள் எனில், நாடக அரங்கு அரண்மனை அருகில் இல்லை என்று தெரிகிறது. பிறகு நாடக அரங்கு, ஊரில் எங்கே அமைந்திருந்தது?
- 'இயல்பினின் வழாஅ இருக்கை முறை' என்பது என்ன? பார்வையாளர்கள் அமர்வதற்கு என ஒரு முறை இருந்ததா?
- பொருமுக எழினியின் நிலையிடம் கூறுங்கால் 'இரண்டு வலத்தூணிலையிடத்து' என்பதால் அரங்கில் நான்கு தூண்கள் இருந்தன எனத் தெரிகிறது. எனில், மாதவி வலத்தூண் சேர்ந்தாள் என்பது முன்வலத்தூணா, பின்வலத்தூணா?
- 'இடத்தூண் சேர்ந்த தோரிய மகளிர்' என்றால், முன்இடத்தூணா, பின்இடத்தூணா?
- 'ஆமந்திரிகை' என்பது என்ன? இசைக்கருவியா? இசைமுழக்கமா?
- 'அந்தரமின்றிக் கொட்டு இரண்டுடையதோர் மண்டிலமாக' என்பதில், 'அந்தரம்' என்பது என்ன? 'அந்தரம் இன்றி' என்றால் என்ன பொருள்?
- 'அந்தரமின்றி' என்ற தொடரை உரையாசிரியர்கள் விளக்காமல், 'முன்சொன்ன குயிலுவக் கருவிகள் அனைத்தும் பருந்தும் நிழலும் போல ஒன்றாய் நிற்ப' என்றது ஏற்புடைய உரையா?
- 'அந்தரக்கொட்டு' என்பதற்கு உரையாசிரியர்கள், 'அந்தரக்கொட்டென்றும் முகமென்றும் ஒத்தென்றும் இதற்குப் பெயர்' என்பர். 'ஒத்தாடுதல் அடங்கியபின்' என்றால், ஒத்தாடியவர் யார்? மாதவியா? அவளல்லாத வேறு நபரா?
- மாதவி நாடகத்தில் 'கட்டியங்காரன்' இல்லையா? இன்றைய கட்டியங்காரனின் வேர் எது?
- பாலைப் பண்களை நாடகத்தின் தொடக்கத்தில் பாடுவதற்குத் தொன்மரபு உண்டா?
- 'ஐதுமண்டிலத்தால் கூடைபோக்கி வந்த வாரம் மயங்கிய பின்றை' என்றால் என்ன? இதற்கு உரையாசிரியர் 'மாதவி தேசிக்கூத்தை ஆடிமுடித்து' என்று பொருளுரைப்பது ஏற்புடையதா?
- 'ஆறும் நாலும் அம்முறை போக்கி' என்பதில் 'ஆறு' எது? 'நாலு' எது?
- 'கூறிய ஐந்தின் கொள்கை போல' என்பதில் சொல்லப்பட்ட 'ஐந்து' எது? உரையாசிரியர்கள் இந்த ஆறு, நாலு, ஐந்து – இவற்றிற்கு விளக்கம் அளிக்கவில்லையே, ஏன்? தேசி போல வடுகும் ஆடினாள் மாதவி என்று இதற்குப் பொருளுரைப்பது பொருந்துமா?
- நாடகப் பின்புலக்கலைஞர்களின் அமைதியையும் அரங்கின் அமைதியையும் விரித்துரைத்தவர் மாதவி ஆடிய நாடகநிகழ்வை,

'நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்துக் காட்டினளாதலின்' என்று இரத்தினச் சுருக்கமாய்ச் சொன்னது ஏன்?

- மாதவி நன்கு கடைப்பிடித்துக் காட்டிய நாடகம் எது? நாடகம் ஒன்றா பலவா?
- மாதவி நாடகம் நிகழ்த்தியபோது பின்னணியில் பாடுநரும் இருந்தனர் எனில், அவர்கள் பாடினார்களா? என்ன பொருள் பற்றிப் பாடினார்கள்? என்ன கதையைப் பாடினார்கள்?
- நாடகப் பாட்டைப் பாடியவர் யார்? எத்தனை பேர்? 'பின்பாட்டு' இருந்ததா?
- தோரிய மகளிர் வாரம் பாடியது போல, நாடகப்பாடல் பாடியோர் பெண்களா? ஆண்களா?
- மாதவி ஆடியபோது பின்புலக் குயிலுவ மாக்களின் செயல்பாடு என்ன?
- 'தலைக்கோல் எய்தி' என்பது விருதைக் குறித்ததா, ஊர்வலமாக எடுத்துவரப்பெற்று அரங்கில் வைத்திருந்த மூங்கில்கோலை மாதவி பெற்றதைக் குறிக்கிறதா?
- 'ஆயிரத்தெண் கழஞ்சு ஒருமுறையாகப் பெற்றனள்' என்பதற்கு உரையாசிரியர்கள், 'ஆயிரங் கழஞ்சு பரியத்திற்கும், எண்கழஞ்சு அழிவுக்குமாக்கி (மெய்ப்போகத்துக்குமாக) நிச்சயித்து' என்று கூறுவதன் பொருள் என்ன? அரசன் மாதவிக்குப் பரியம் போட்டானா? மன்னன் மாதவியை மெய்ப்போகம் துய்த்த பின்னரே, கோவலன் அவளைச் சேர்ந்தானா? இது உண்மையா? இவ்வழக்கத்திற்கு நம் இலக்கியப் பரப்பில் சான்றுகள் உண்டா?
- அரங்கேற்றுகாதை கூறும் நாடக மரபுகளுக்கும் சங்க கால நாடக மரபுகளுக்கும் தொடர்பு உண்டா? பின்னும் அம்மரபுகள் தொடர்ந்து இன்று வரையிலும் வந்துள்ளனவா?

– இப்படிப் பல கேள்விகள் எழுகின்றன. இவற்றை ஐயமறத் தெளிவுறுத்துவது நம் கடன். சரியோ தவறோ, ஐயம் களைந்து முன்மொழியும் சிறுமுயற்சி இது.

அரங்கேற்றுகாதைக்குள் நுழைவதற்குமுன், சிலப்பதிகாரக் காலம், அரும்பதவுரையாசிரியர் காலம், அடியார்க்குநல்லார் காலம் ஆகியவற்றைக் கணித்தறிவோம்.

சிலப்பதிகாரத்தின் காலம்

சிலப்பதிகாரம் எழுந்த காலம் பற்றிப் பல்வேறு கருத்துக்கள் நிலவுகின்றன. வீரயுகத்திற்குப் பின், வர்க்க வேறுபாடுகள் வலுவும் முனைப்பும் பெற்றுவிட்ட காலப்பகுதியிலேயே சிலப்பதிகாரம் இயற்றப்பட்டது என்பர் க.கைலாசபதி.[1] இதனை உடன்பட்டு, சங்க

காலத்தை அடுத்துத் தோன்றியது சிலப்பதிகாரம் என்று குறிப்பிடுவர் கா.சுப்பிரமணியன்.[2]

> *பல ஆரிய பழக்க வழக்கங்களையும் வடமொழிப் புராணக் கதைகளையும் சங்ககால நடையினும் மிக எளிய இனிய நடையில் கூறுவதால், சிலப்பதிகாரம் சங்ககாலத்திற்குப் பின்னர்த் தோன்றிய நூல் என்பது மிகத்தெளிவாகத் தெரிகிறது[3]*

என்பர் அடைக்கலசாமி.

> *சிலப்பதிகாரம் கி.பி. 3 அல்லது 4ஆம் நூற்றாண்டில் இயற்றப்பட்டது[4]*

என்று இதன் காலத்தை மு.வரதராசன் வரையறுத்துக் கூறுவர். மா.இராசமாணிக்கனார், கி.பி. 300-க்கு முற்பட்டது சங்ககாலம் எனவும், அக்காலத்தில் தோன்றிய எட்டுத்தொகை, பத்துப்பாட்டு, திருக்குறள் என்னும் நூல்களின் வரிசையில் சிலப்பதிகாரமும் ஒன்று எனக் கூறுவர்.[5] இவ்வாறு மேற்போக்காக ஆராய்ந்த ஆய்வாளர்களிடையே சிலப்பதிகாரத்தின் காலம் பற்றிப் பல்வேறு கருத்துக்கள் நிலவுகின்றன.

சிலப்பதிகாரத்தில் இரண்டு இடங்களில் இலங்கைவேந்தன் கயவாகு பற்றிய செய்தி வருகிறது.

> *அதுகேட்டுக் கடல்சூழ் இலங்கைக் கயவாகுவென்பான்*
> *நங்கைக்கு நாட்பலி பீடிகைக் கோட்டமுந் துறுத்தாங்கு[6]*

எனவும்,

> *கடல்சூழ் இலங்கைக் கயவாகு வேந்தனும்[7]*

எனவும் வருதல் இதற்குச் சான்று.

> *இலங்கைக் கயவாகுவின் காலமே சிலப்பதிகாரக் காலமாகும். கயவாகு கி.பி. 113 முதல் 135 வரையும் ஆட்சிபுரிந்தான். சேரன் செங்குட்டுவன் ஆலயம் வகுத்துக் கண்ணகியைப் பிரதிட்டை செய்த காலத்தில் இலங்கை வேந்தனாகிய கயவாகு அங்குச் சென்றிருந்தானென்று சிலப்பதிகாரங் கூறுகின்றது[8]*

என்று யாழ்ப்பாணத்து நவாலியூர் ந.சி.கந்தையா பிள்ளை தம் 'தமிழர் சரித்திரம்' என்ற நூலில் குறிப்பிட்டுள்ளார். சிலப்பதிகாரத்தின் காலம் கி.பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டு என்பர் அவர்.

உ.வே.சாமிநாதையர் 'இளங்கோவடிகள் வரலாறு' என்னும் தம் பதிப்புரைப் பகுதியில்,

> இற்றைக்குச் சற்றேறக்குறைய 1800 வருடங்களுக்கு முன்பு கயவாகுவென்னும் அரசனொருவன் இருந்தானென்று இலங்கைச் சரித்திரமாகிய மகாவம்சத்தாற் புலப்படுகின்றது.

பின்னும் சற்றேறக் குறைய 800 வருடங்களுக்குமுன்பு கயவாகுவென்று மற்றோர் அரசனிருந்ததாகவும் அச்சரித்திரத்தால் தெரியவருகின்றது. ஆயினும், இந்நூலிற் கூறிய வேறு சில அரசர்களுடைய காலத்தை ஆராயும்போது இந்நூலாசிரியர் காலம் முதற்கயவாகுவின் காலமென்றே துணியப்படுகின்றது[9]

என்று வரையறுப்பர். இக்கருத்தினை எஸ்.வையாபுரிப்பிள்ளை மறுக்கிறார். அவர் மு.இராகவையங்கார், கே.வி.சுப்பிரமணிய ஐயர், எல்.டி.சுவாமிக் கண்ணுப்பிள்ளை, நீலகண்டசாஸ்திரி ஆகியோர் கருத்துக்களை வழிமொழிந்து, சிலப்பதிகாரத்தின் காலத்தை ஆராய்ந்து,

இவ்வாறாக, எவ்வகையில் நோக்கினும் சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை என்ற இருபெரும் காப்பியங்களும் சுமார் கி.பி. 800 அளவில் தோன்றின என்பது உறுதியடைகின்றது[10]

என்று சிலப்பதிகாரக் காலத்தை எட்டாம் நூற்றாண்டு என்பர்.

'சிலப்பதிகாரம் பதினோராம் நூற்றாண்டுக் காப்பியம்' என்ற தலைப்பில் ஒரு நூலினை வெளியிட்ட செ.கோவிந்தன், வடஆரியர்மீது தமிழ் மன்னர்கள் படையெடுத்துச் சென்று, 'வென்று கங்கை நீரைக் குடங்களில் நிரப்பி அவர்களைக் கொண்டே சுமக்கச் செய்துவந்து கங்கை கொண்ட சோழபுரத்தைத் தூய்மைப்படுத்திய செய்தி இராசேந்திரசோழன் காலத்துக் கல்வெட்டிலேயே முதலில் காணப்படுகிறது என்று சில ஆதாரங்களைக் காட்டி,

சிலப்பதிகாரம் எழுதப்பட்டது கி.பி. 1023ஆம் ஆண்டிற்கும் 1045ஆம் ஆண்டிற்கும் இடையே எனல் பொருந்தும்[11]

என்பர். சிலப்பதிகாரம்,

கி.பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டில் எழுந்ததாக அறிஞரில் பெரும்பாலோர் ஏற்றுக் கொள்கின்றனர்[12]

என்பர் ச.வே. சுப்பிரமணியன்.

கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி, வரந்தருகாதை கூறும் குறிப்பின் அடிப்படையில், சிலப்பதிகாரத்தின் காலம் இலங்கையரசன் கயவாகுவின் காலமான கி.பி. 173-195 காலமே என்று குறிப்பிட்டுள்ளார்.[13]

சிலப்பதிகாரக் காலம் கி.பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டு என்பதனைச் ச.வே. சுப்பிரமணியன்[14], சோம. இளவரசு[15], க. பஞ்சாங்கம்[16] முதலிய ஆய்வாளர்களும் கருதுகின்றனர்.

நூற்றுவர்கன்னர் பற்றிய செய்தி சிலம்பில் வருகிறது. சதகர்ணிகள் எனப்படும் இச் சாதவாகனர் கி.மு. தொடங்கி, கி.பி. 220 வரை சிறப்புற்றிருந்தனர். கௌதம புத்திர சதகர்ணி என்ற அரசன் பெரும்புகழுடன் விளங்கினான். அவன் காலம்

கி.பி. 106 – 130. எனவே எவ்வாற்றானும் சிலம்பு நிகழ்ந்த காலத்தைக் கிறித்துவுக்குப் பிறகு ஒன்றிரண்டு நூற்றாண்டுக்குள் என்றே கொள்ள வேண்டும்[17]

என்று தமிழண்ணல் ஆராய்ந்துரைக்கிறார்.

சிலப்பதிகாரத்தின் காலம் கி.பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டு என்பது ஏற்கத்தக்கது.

சிலப்பதிகார உரையாசிரியர்களின் காலம்

சிலப்பதிகாரத்திற்கு உரையெழுதிய பழைய உரையாசிரியர்கள் என அரும்பதவுரையாசியர், அடியார்க்குநல்லார் ஆகிய இருவரை மட்டுமே குறிப்பிடலாம். இவர்களின் காலம், வருணம் ஒன்றும் புலப்படவில்லை என்று உ.வே.சாமிநாதையர் உரைப்பர்.[18]

அடியார்க்குநல்லார் தம் உரையில், 'உரையாசிரியராகிய இளம்பூரண வடிகள்' எனப் பெயர் சுட்டி மேற்கோள் காட்டியுள்ளார்.[19] இதனால், 12ஆம் நூற்றாண்டினரான இளம்பூரணருக்கு அடியார்க்குநல்லார் பிற்பட்ட காலத்தவர் என்பது உறுதிப்படும். அரும்பதவுரையாசிரியர் இளம்பூரணருக்கு முற்பட்ட காலத்தவர் எனத் தெரிகிறது.

மது.ச.விமலானந்தம் அடியார்க்குநல்லாரின் காலத்தை,

கலிங்கத்துப் பரணி மேற்கோள் காட்டியமையால் இவரது காலம் 13ஆம் நூற்றாண்டாகும்[20]

என்று குறிப்பிடுவர்.

உரையாசியர்கள் காலம் பற்றி விரிவாக ஆராய்ந்த மு.வை.அரவிந்தன் சிலப்பதிகார அரும்பதவுரையாசிரியர் காலம் ஒன்பதாம் நூற்றாண்டிற்குப் பின் என்பது தெளிவாகிறது என்பர்.[21] இதனால், அரும்பதவுரையாசிரியரின் காலத்தைக் கி.பி. 10ஆம் நூற்றாண்டு எனக் கருதலாம்.

அடியார்க்குநல்லாரின் காலம் கி.பி. 12ஆம் நூற்றாண்டு என்பர் மு.வை.அரவிந்தன்;[22] இளம்பூரணர் காலத்தைப் "பதினோராம் நூற்றாண்டாக இருக்கலாம்"[23] என்பர். அவர் காலம் 12ஆம் நூற்றாண்டின் தொடக்கம் என்பர் தமிழண்ணல்.[24] இவற்றால் அடியார்க்குநல்லார் காலம், இளம்பூரணர் காலத்திற்குச் சற்றே அணுக்கமான 12ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதி எனக் கருதலாம்.

இதுகாறும் கண்டவற்றால், அரும்பதவுரையாசிரியரின் காலம் கி.பி. 10ஆம் நூற்றாண்டு எனவும், அடியார்க்குநல்லாரின் காலம் கி.பி. 12ஆம் நூற்றாண்டு எனவும் தெளியலாம்.

அரும்பதவுரையாசிரியர், அடியார்க்குநல்லார் – உரைத்திறன்

அரும்பதவுரையாசிரியர் பெயர் இன்னதென்று தெரியவில்லை. 'அரும்பதவுரையாசிரியர்' என்ற பெயரை இவருக்குச் சூட்டியவர்

அடியார்க்குநல்லாரே ஆவார். இந்திரவிழவூரெடுத்த காதையில், 'ஐம்பெருங்குழுவும் எண்பேராயமும்' (சிலம்பு. 5 : 157.) என வரும் அடிக்கு உரையெழுதும் அடியார்க்குநல்லார்,

> எண்பேராயம் :- 'கரணத் தியலவர் கரும காரர், கனகச் சுற்றங் கடைகாப் பாளர், நகர மாந்தர் நளிபடைத் தலைவர், யானை வீர ரிவுளி மறவர், இனைய ரெண்பே ராய மெண்ப' எனுமிவர். இனி, 'சாந்துபூ......அவைக்க ளத்தா ரைந்து' (157, உரை) எனக் காட்டுவர் **அரும்பதவுரையாசிரியர்**[25]

என்று எழுதுவதால் இதனை அறிகிறோம்.

அரும்பதவுரையாசிரியர் இதற்கு உரையெழுதும்போது, 'ஐம்பெருங்குழுவும் எண்பேராயமும்' என்று குறிப்பிட்டு வெண்பா யாப்பில் அமைந்த ஒரு பழைய நூற்பாவினை எடுத்தாளுகின்றார்.

> ***சாந்துபூக் கச்சாடை பாக்கிலை கஞ்சுகநெய்***
> ***ஆய்ந்த இவர்எண்மர் ஆயத்தார் — வேந்தர்க்கு***
> ***மாசனம்பார்ப் பார்மருத்தர் வாளிமித்தர் ஓ(டு)அமைச்சர்***
> ***ஆசில் அவைக்களத்தார் ஐந்து.***[26]

இம்மேற்கோள் 'எண்பேராயம்' என்பதற்குப் பொருந்தாது என்பதை அறிந்த அடியார்க்குநல்லார், அதனைப் 'பிழை' என்று நாகரிகம் கருதி வெளிப்படச் சுட்டாமல், அதே நேரத்தில் அதனைச் சுட்டிக்காட்டாமல் விட்டுவிடவும் மனமின்றி, ஒருவாறு குறிப்பால் அது பிழையானது என்று கூறுவார்போல இவ்வாறு உரையாசிரியரின் 'பெயர்' சுட்டி அந்த மேற்கோளை எடுத்தாண்டு காட்டுகின்றார். இதனால் நமக்குக் கிடைத்த பெயரே 'அரும்பதவுரையாசிரியர்' என்பது.

சிலப்பதிகாரத்தில் பொருள் எளிதில் விளங்காத அல்லது வேறுகருத்தில் மயங்கிப் பொருள் கொள்ள இடந்தரும் அரிய பதங்களுக்கு மட்டும் பொருள் கூறியதால் இவருக்குப் பொருத்தமாக 'அரும்பத வுரையாசிரியர்' என்று பெயர்சூட்டினார் அடியார்க்குநல்லார். அரும்பத வுரைகாரர், அரும்பதவுரையார், அரும்பதவுரையர், அரும்பதத்தார் என்றும் இவரைத் தமிழறிஞர் சுட்டுவர்.

அரும்பதவுரையாசிரியர் இயற்றமிழ் அறிவோடு இசையிலும் நாடகத்திலும் பெரும்புலமை வாய்ந்தவர் என்பதை அறிகிறோம். சிலப்பதிகாரத்திற்கு அரும்பதவுரை எழுத இவர் முனைந்த செயலே இவரது இசை நாடக ஆர்வத்தினைக் காட்டுவதாகும். குறிப்பாக அரங்கேற்றுகாதை, கடலாடுகாதை, வேனிற்காதை, வேட்டுவ வரி, ஆய்ச்சியர் குரவை ஆகிய இசைக்கூறுகள் நிறைந்த பகுதிகளுக்கு இவர் எழுதிய அரும்பதவுரை விளக்கவுரைபோல் அமைந்துள்ளதைக் காணலாம்.

சிலப்பதிகாரத்திற்கு அரும்பதவுரையாசிரியர் உரையெழுதியது தமிழுலகம் செய்த நற்பேறு. அவர் தரும் வெளிச்சத்தில்தான்

அடியார்க்குநல்லார்க்கே உரையெழுதத் தோன்றியது என்றுகூடச் சொல்லலாம். இயல்பாகவே இசையறிவும் நாடக அறிவும் செறிந்திருந்த அடியார்க்குநல்லார்க்குத் தம் அறிவினைப் பட்டைதீட்டிக் கொள்ளத்தக்க ஒரு நெறியாளராக — வழிகாட்டும் நல்லாசானாக அரும்பதவுரையாசிரியர் விளங்கினார். அரும்பதவுரையாசிரியர் உரையைப் படித்தே அடியார்க்கு நல்லார் தம் புலமையை மெருகேற்றிக் கொண்டார் எனக் கூறினாலும் அது மிகையாகாது.

அரும்பதவுரையாசிரியர் சுருக்கமாகத் தரும் உரைவழியே பெரும்பாலும் அடியார்க்குநல்லார் விரித்து உரையெழுதுவதைக் காண்கிறோம்.

> இவ்வரும்பதவுரையையே பெருங்கருவியாகக் கொண்டு
> இந்நூலுக்கு அடியார்க்குநல்லார் உரைசெய்தனர்[27]

என்று சிலப்பதிகார உரையின் முகப்பிலுள்ள 'அரும்பதவுரையாசிரியர் வரலாறு' என்னும் பகுதியில் உவே.சாமிநாதையர் குறிப்பிடுவது உண்மை. சில இடங்களில் அரும்பதவுரைகாரரின் உரைவரிகளை அப்படியே நகலெடுத்ததைப் போல் எடுத்தாண்டு, அடியார்க்குநல்லார் மேல்விளக்கம் எதுவுமே எழுதாமல் போவதையும் காணலாம். இதற்கு, 'ஆமந்திரிகையோடு அந்தரமின்றி' என்ற இடத்தை உதாரணமாகச் சொல்லலாம். அரும்பத வுரைகாரர் எழுதுவதை எழுத்துக்கு எழுத்து 'ஈயடிச்சான் காப்பி'யாகப் படியெடுத்து எழுதியதோடு மேல்விளக்கம் தராமல் போவதைப் பல இடங்களில் பார்க்கலாம். சில இடங்களில் அப்படியே நகலெடுக்காமல், ஒருசில சொற்களை மட்டும் மாற்றி அடியார்க்குநல்லார் தமக்குரிய சொல் நடையில் அமைப்பதையும் பார்க்கிறோம். சான்றாக, 'அந்தரக்கொட்டுடன் அடங்கிய பின்னர்' என்ற அடிக்கு எழுதிய உரையிலும், 'ஆயிரத்தெண் கழஞ்சு ஒருமுறையாகப் பெற்றனள்' என்ற இடத்திலும் இருவரது உரைகளையும் பார்த்தால் இவ்வுண்மை புலனாகும். முன்னவர் 'என்றவாறு' என்று முடித்தால், பின்னவர், 'என்க' என முடிப்பார். அது ஒன்றுதான் வேறுபாடாக இருக்கும்.

இதனால், அடியார்க்குநல்லாரின் புலமையைக் குறைத்து மதிப்பிடுகிறோம் என்பதன்று. 'விலக்கு' என்று ஒருசொல்லால் இளங்கோவடிகள் சொல்லிச்செல்ல, 'விலக்குறுப்பு பதினான்கு' என்று அதனை விரித்து, அப் பதினான்கையும் மேற்கோள் நூற்பாக்கள் பலவற்றை எடுத்துக்காட்டிப் பக்கம் பக்கமாக எழுதிச் செல்லும் அடியார்க்குநல்லாரின் புலமையாழம் நம்மை அதிர வைக்கிறது. எனினும், அடியார்க்குநல்லாரும் தெளிவுற முடியாத இடங்களும் அரங்கேற்றுகாதையில் உள்ளன. அதனாலேயே வெற்றுரை தராமல் அரும்பதவுரையாசிரியரின் உரையுள்ளே பல இடங்களில் ஒதுங்கி ஒளிகிறார். அரும்பதவுரைகாரர் முன்மொழிந்த வரிகளை அப்படியே வழிமொழிந்து 'தப்பித்து'ச் செல்கிறார் என்றே கருதமுடிகிறது. உதாரணமாக, மாதவி அரங்கில் நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்துக் காட்டியதற்கு முன்னதாக வரும் பகுதிகளுக்கு

அரும்பதவுரையாசிரியர் 'தேசிக்கூறெல்லாம் ஆடிமுடித்து' என்றும், 'இனி மார்க்கம் கூறுகின்றது' என்றும் எழுதுவர். அதை அந்தவாறே கருதிய அடியார்க்குநல்லாரும், **தேசிக்கூத்தெல்லாம் ஆடிமுடித்தென்க. முடிக்கை – பண்மாறு. இனி மார்க்கம் கூறுகின்றது** என்பார். முடிக்கை-பண்மாறு என்பது இவர் கூறும் புதிய செய்தி. நாடகப் பாட்டில் பண் மாறுவது ஆடிமுடிக்கை என்று இவர் கருதினார்.

> *அடியார்க்குநல்லார் உரையாற் புலப்படாத சில விஷயங்கள் இவ்வரும்பதவுரையால் விளங்குகின்றன*[28]

என்று கூறும் உ.வே.சாமிநாதையரின் கருத்து ஏற்புடையதாகும். உதாரணமாக, மனையறம்படுத்த காதையில், 'மறுவில் மங்கல வணியே யன்றியும்' என்ற அடிக்கு அடியார்க்குநல்லார், "நின்னைப் புனைந்து அழகு செய்யுமகளிர் குற்றமற்ற நினது புனையாத அழகன்றியும் வேறு சில அணிகளை அணிந்ததனாற்பெற்ற உதவி யாதுதானென்றவாறு" என்று பலவரிகளில் தரும் விளக்கத்தினும், 'மங்கலவணி - இயற்கையழகு' என்று அரும்பதத்தார் 'நச்'சென்று தரும் பதவுரை, 'களங்கமில்லாத உன் இயற்கையழகே போதுமே; பிறிதணி அணிதல் தேவையா?' என்ற பொருளை எளிமையாய் விளக்கிவிடும். இந்திரவிழவூரெடுத்த காதையில் 26ஆவது அடியில் வரும் 'பாசவர்' என்ற சொல்லுக்கு அடியார்க்குநல்லார், "இலையமுது இடுவாரும்; அன்றிக் கயிறுதிரித்து விற்பாருமாம்; பச்சிறைச்சி சூட்டிறைச்சி விற்பாருமாம்" என்று இத்தனை சொற்களால் காட்டியும் நமக்கு விளங்காததை அரும்பதவுரைகாரர், "பாசவர் – வெற்றிலை கட்டுவோர்" என்பதால் தெளிவு கிடைக்கும். இப்படிப் பல இடங்களைச் சொல்லலாம்.

சில அடிகளுக்கு அடியார்க்குநல்லார் தாம் அறிந்த விரிவான செய்திகளைச் சோர்வின்றி விளக்கி எழுதுவதைக் கண்டு வியப்படை கிறோம். சான்றாக, அரங்கேற்றுகாதையிலும் வேனிற் காதையிலும் ஆய்ச்சியர் குரவையிலும் வரும் இசை தொடர்பான பகுதிகளுக்குத் தரும் விளக்கங்கள் அடியார்க்குநல்லாரின் தனிச்சிறப்பான இசைப்புலமையைப் பறைசாற்றும்.

ஆடல்பாடலுக்குரிய கலைச்சொற்களை மூலஆசிரியர் கையாளு மிடத்தில் அதற்கு விளக்கம் கொடுப்பதோடு, 'இதன் கருத்து' என்று சுட்டிச் சுருக்கமாக அதன் கருத்தை எழுதிச் செல்வதை அடியார்க்குநல்லாரிடம் பார்க்கிறோம். சான்றாக, அரங்கேற்றுகாதையில் 'பிண்டிசெய்தகை' என வருமிடத்தில், "புறக்கூத்தினிடத்து, பிண்டியென்றது – பொருட்கை யென்றும், பிணையலென்றது – தொழிற்கையென்றுமாம். **இதன் கருத்து:** ஆடல் நிகழுமிடத்து அவிநயம் நிகழாமலும் அவிநயம் நிகழுமிடத்து ஆடல் நிகழாமலும் களைதல்" என்று குறிப்பிடுவது காணலாம்.

சில இடங்களில் அடியார்க்குநல்லார் உரைகூறும்போது, அவ்வுரை தமக்கே நிறைவாக இல்லாமல் தோன்றினால், 'இதை ஏற்பதற்கு இன்றேல் தள்ளுக' என்று பணிவுடன் அவையடங்கி எழுதிச் செல்வதையும் மிக

அரிதாகப் பார்க்கிறோம். சான்றாக, மனையறம்படுத்த காதையில் 'யாண்டுசில கழிந்தன' என்பதற்கு விளக்கமளித்த அடியார்க்குநல்லார் முடிவில்,

> கண்ணகிக்குச் சில யாண்டு கழிந்தனவெனவே மாதவிக்குப் பலயாண்டு கழிதலும் கொள்ளப்பட்டது. ......'நாலீராண்டு நடந்ததற் பின்னர்' (30:85) என்பதனை இருவர்க்குமாக்கிச் சில யாண்டு கழிந்தனவெனப் பொருள் கூறலுமொன்று; இதனான் மிக்க பலமின்று; ஏற்குமேற் கொள்க. இது போலி[29]

என்று உரையெழுதுவது அவரது அவையடக்கத்தினைக் காட்டும்.

அரும்பதவுரையாசிரியர் அரிய பதங்களுக்கு உரையெழுதியதோடு நின்றுவிடாமல் இடையே மூலபாடத்தில் பிற ஏட்டுப்பிரதிகளில் காணப்படும் பாடபேதங்களையும் குறிப்பிட்டுக் காட்டுகிறார். சான்றாக, பதிகத்தில் 40-41 அடிகளில் உள்ள பாடபேதம் காட்டியுள்ளது காணலாம். காப்பியம் முழுமைக்கும் ஆங்காங்கே பாடபேதங்களை அரும்பதவுரை யாசிரியர் குறிப்பிடுகிறார். ஓரடியைக் குறித்து உரையெழுதுமிடத்தில் அடைப்புக்குறிக்குள் (பா) என்ற குறிப்பு இருப்பனவெல்லாம் பாட பேதங்களைக் குறிக்கும். பெரும்பாலும் முப்பது காதைகளிலுமே இத்தகைய குறிப்பைக் காணலாம். இதிலிருந்து அரும்பதவுரையாசிரியர் சிலப்பதிகாரக் காப்பியத்தின் பல்வேறு ஏட்டுச் சுவடியின் படிகளைத் தேடி எடுத்து, அவற்றினிடையேயுள்ள பாடபேதங்களைக் கண்டு அவற்றைக் குறித்தார் என அறியலாம். இது அரும்பதவுரைகாரர் மேற்கொண்ட கடுமையான உழைப்பினைக் காட்டும் சான்றாகும். தமிழின் உரையாசிரியர் வரிசையில் இறையனார் அகப்பொருளுரைகாரர் (நக்கீரர்), யாப்பருங்கல விருத்தி யுரைகாரர் ஆகியோர்க்குப் பின்வந்த மூன்றாவது உரைகாரராக வந்தாலும், அரும்பதவுரைகாரர் தமக்கு முந்திய உரையாசிரியர்களின் உரைத்திறன் முறையிலிருந்து முற்றிலும் வேறுபட்டவராகத் தெரிகிறார்; தனக்குப் பின்வரும் உரையாசிரியர்களுக்கு உரையெழுதுவதில் ஒரு வழிகாட்டியாக — பழம்பெரும் இலக்கியங்களோடு பொருத்திக் காட்டல், இலக்கண நூற் பாக்களை மேற்கோளாக எடுத்தாளுதல், பல பிரதிகளைப் பரிசோதித்துப் பாடபேதம் கூறுதல் முதலிய பல நிலைகளில் முன்மாதிரியாகத் திகழ்கிறார் என்பது இவருரையைக் காண்பார் அறியும் உண்மை. இக்கருதுகோளைத் தரவுகளோடு விரிவாக ஆய்வுசெய்தால், இவ்வுண்மை தெற்றெனப் புலப்படும்.

அரும்பதவுரையாசிரியர் சங்க இலக்கியங்களான எட்டுத்தொகை, பத்துப்பாட்டு நூல்களின் சில பாடலடிகளை அரிதாக எடுத்தாளுவதைக் காணலாம். நற்றிணை (ப.215)[30] , கலித்தொகை (ப.56, 445), புறநானூறு (ப.259, 505), திருமுருகாற்றுப்படை (ப.514, 515) மதுரைக்காஞ்சி (ப.127) முதலியன இதற்குச் சான்று. சீவகசிந்தாமணி (ப.146, 201, 211, 201, 478), வளையாபதி (ப.207), திருக்குறள் (ப.138, 465, 503), நான்மணிக்கடிகை (ப.240,445), பழமொழி நானூறு (ப.242), புறப்பொருள் வெண்பாமாலை (ப.216),

விக்கிரமசோழன் உலா (ப.445) ஆகிய நூல்களிலிருந்து மேற்கோள் காட்டி அவற்றை மூலநூல் கருத்தோடு பொருத்துவதை இவருரையில் ஆங்காங்கே காணமுடிகிறது.

'பிணியுங் கோளு...தக்க தென்ப' என்றார் செயிற்றியனார்[31]

என்று **செயிற்றியம்** என்ற நூலை அரும்பதவுரையாசிரியரே முதலில் அறிமுகம் செய்கிறார். கானல்வரியின் (சிலப். 7: 12-13..) அடிக்கு உரையெழுதும் அரும்பதவுரைகாரர்,

> 'தெருட்டலென்றது செப்புங் காலை, உருட்டி வருவதொன்றே மற்ற, ஒன்றன் பாட்டுமடை யொன்ற நோக்கின், வல்லோ ராய்ந்த நூலே யாயினும், வல்லோர் பயிற்றுங் கட்டுரை யாயினும், பாட்டொழிந் துலகினி லொழிந்த செய்கையும், வேட்டது கொண்டு விதியுற நாடி' எனவரும்......இவை இசைத்தமிழ்ப் பதினாறு படலத்துட் கரணவோத்துட் காண்க[32]

என்பதால் 'பதினாறு படலம்' என்ற நூலின் பெயர் கிடைக்கிறது.

அரும்பதவுரையாசிரியர் உரைவழி நாம் அறியும் இசை மற்றும் நாடகம் தொடர்பான நூல்கள் இரண்டு. அவை: 1.செயிற்றியம், 2.பதினாறு படலம்.

தொல்காப்பிய எழுத்து, சொல் அதிகாரங்களின் பகுதிகளிலிருந்து நிறைய மேற்கோள்களைக் காட்டி இலக்கணக் குறிப்பும் தருவதை அடியார்க்குநல்லாரின் உரைமுழுக்கக் காணலாம். சான்றாக இவரது உரைப்பாயிரத்தையும் பதிகத்திற்கு இவரெழுதிய உரையையும் காண்க.

அகநானூறு (ப.18, 49, 50, 247, 285, 302, 386), புறநானூறு (ப.19, 48, 50, 156, 159, 161, 167, 275, 305, 399, 426, 427), குறுந்தொகை (ப.50), கலித்தொகை (ப.18, 23, 51, 78, 303, 377, 452), திருமுருகாற்றுப்படை (ப.39), சிறுபாணாற்றுப்படை (ப.20), பொருநராற்றுப்படை (ப.187, 426), முல்லைப்பாட்டு (ப.373), பட்டினப்பாலை (ப.47), மதுரைக்காஞ்சி (ப.157, 160, 245, 436), மலைபடுகடாம் (ப.400, 409) முதலான சங்கப் பாடல்களை இவரது உரைகளில் நிறையக் காணமுடிகிறது. திருக்குறள் (ப.24, 50, 53, 156, 234, 249, 307, 455), நாலடியார் (ப.23, 159, 234, 279), நான்மணிக்கடிகை (ப.247), திரிகடுகம் (ப.156, 267), பழமொழி நானூறு (ப.249) முதலான நீதிநூல்களையும், மணிமேகலை (ப.8, 9, 19, 128, 159, 192, 248, 267, 269, 474), சீவகசிந்தாமணி (ப.8, 9, 20, 31, 40, 50, 51, 52, 79, 115, 132, 133, 134, 159, 160, 169, 171, 234, 246, 271, 342, 379, 399, 401, 402, 429, 451, 474), வளையாபதி (ப.246, 247, 285, 452), சூளாமணி (ப.16, 23), பெருங்கதை (ப.131, 155, 410) போன்ற காப்பியங்களையும் முத்தொள்ளாயிரம் (ப.276), கலிங்கத்துப்பரணி (ப.159, 160) போன்ற சிற்றிலக்கியங்களையும் தண்டியலங்காரம் (ப.32, 48, 51) போன்ற அணியிலக்கண நூலையும் புறப்பொருள் வெண்பா மாலையையும் (ப.160, 161, 277, 326) திவாகரம் (ப.47, 109, 153, 155, 159), பிங்கலந்தை (ப.153) போன்ற நிகண்டுகளையும் இறையனார் களவியல்

உரையையும் (ப228) இளம்பூரணர் உரையையும் (ப228) அடியார்க்குநல்லார் எடுத்தாளுவதைக் காண்பதிலிருந்து இவர் பன்னூலறிவு கொண்டவர் என்பதை அறியலாம்.

இசை, நாடகம் தொடர்பான பழைய இலக்கண நூல்கள் பலவற்றின் பெயர்களையும் அவற்றின் நூற்பாக்களையும் நூல்பெயர் சுட்டாத நூற்பாக்கள் பலவற்றையும் நமக்குத் தருவதில் பெரும்பங்கு வகிப்பவர் அடியார்க்குநல்லாரே ஆவார். மேலும் சிற்பநூல், ஓவியநூல், நாட்டியநூல், கனாநூல் (கனவு நூல்), களவுநூல் (திருடர்களின் இயல்பு பற்றிய நூல்) என்னும் புதிய துறை நூல்களையும் அடியார்க்குநல்லார் தம் உரையில் சுட்டிக்காட்டியுள்ளார்.

அடியார்க்குநல்லார் உரைவழி நாம் அறியும் பழைய இசை, நாடக இலக்கண நூல்களை, அவர் காலத்தில் இறந்த நூல்கள், எஞ்சி இருந்த நூல்கள் என இருவகைப்படுத்தலாம்.

அடியார்க்குநல்லார் உரைவழி, முழுமையாகக் கிடைக்காத நாடக இலக்கண நூல்கள் மொத்தம் பன்னிரண்டு எனலாம். அவை: 1.பெருநாரை, 2.பெருங்குருகு, 3.(தேவருஷி நாரதமுனிவர் செய்த) பஞ்சபாரதீயம், 4.பரதம், 5.அகத்தியம் (**இது வேதமுனி செய்த அகத்தியமன்று; நாடக இலக்கணநூல் இது**), 6.முறுவல், 7.சயந்தம், 8.குணநூல், 9.செயிற்றியம், 10.பெருங்கலம் (**'பெருங்கலமாவது பேரியாழ்' என்பர் அடியார்க்குநல்லார். பெருங்கலம் 'அருங்கலம்' என்றும் பாடம் என்பர் உ.வே.சாமிநாதையர்.**[33]), 11.நூல், 12.தாளவகையோத்து.

இப்பன்னிரண்டு நூல்களுள் சில முற்றும் அழிந்தனவாகவும், இன்னும் சில முதல் நடு இறுதி காணாதனவாகவும் கிடைத்த, பழைய இசை மற்றும் நாடக இலக்கண நூல்கள் ஆகும். இங்கே பெருநாரை, பெருங்குருகு என்பனவும் இறையனார் அகப்பொருளுரை கூறும் முதுநாரை, முதுகுருகு என்பனவும் வேறுவேறல்ல; இரண்டும் ஒன்றே என்பர் உ.வே.சாமிநாதையர்.[34]

'நாடகத் தமிழ் நூலாகிய பரதம் அகத்தியம் முதலாகவுள்ள' எனத் தொன்னூல் வரிசையில், முதலாவதாகப் பரதமும் அதனை அடுத்து அகத்தியமும் கூறுவர் அடியார்க்குநல்லார். இதனால், 'பரதம்' அகத்தியத்திற்கு முந்தியநூலாதல் அறியலாம். இவ்அகத்தியம் அகப்பொருளுரைகாரர் சுட்டும் – பேராசிரியரும் நச்சினார்க்கினியரும் தொல்காப்பித்திற்கு முதனூல் செய்த தலைவனாம் அகத்தியர் என்று தலையில்வைத்துக் கொண்டாடும் அகத்தியர் செய்த – அகத்தியம் அன்று! **'நாடகத்தமிழ்நூல் அகத்தியம்' என்பதால், இது நாடக இலக்கணம் கூறும் வேறு அகத்தியம் என்க.**

அடியார்க்குநல்லார், இவ்வகத்தியத்திலிருந்து சில நூற்பாக்களை மேற்கோள்காட்டியுள்ளார். இவை ஏனைய உரையாசிரியர் எவரும் மேற்கோள்காட்டாத நூற்பாக்களாக இருப்பதும், இவ்வகத்தியம் முன்னதின் வேறான **நாடகத்தமிழ்நூல் அகத்தியம்** என்ற உண்மையை உணர்த்தும்.

அடியார்க்குநல்லார் காலத்தில் அழியாமல் வழக்கத்தில் இருந்த பழந்தமிழ் நாடக இலக்கண நூல்கள் ஐந்து. அவை: 1.(சிகண்டி என்பவர் செய்த) இசைநுணுக்கம், 2.(யாமளேந்திரர் செய்த) இந்திரகாளியம், 3.(அறிவனார் செய்த) பஞ்சமரபு, 4.(ஆதிவாயிலார் செய்த) பரதசேனாபதியம், 5.(பாண்டியன் மதிவாணர் செய்த) மதிவாணர் நாடகத் தமிழ்நூல்.

*இனிக் கூலம் பதினெண்வகைத்தென்பர் **கூத்தநூலாசிரியர்**[35]*

எனக் 'கூத்தநூல்' என்ற பெயரில் ஒரு நாடக இலக்கண நூலைச் சுட்டுகிறார் அடியார்க்குநல்லார். இதனைக் கடலாடுகாதையில் (அடி 35-36-க்கு) அவர் எழுதிய உரையோடு ஒப்புநோக்கினால், கூத்தநூல் என்பது மதிவாணர் நாடகத் தமிழ்நூல் ஆகும் என்பதனை உணரலாம். எனவே, கூத்தநூல் என்பதனைத் தனிநூலாகக் கணக்கிட முடியாது. இதே பெயரில் பிற்காலத்தார், 'சாத்தனார் அருளிச் செய்த கூத்தநூல்'[36] என்று ஒருநூல் கிடைத்து அது 1968இல் பதிப்பிக்கப்பட்டதை அறிகிறோம். இச்சாத்தனாரின் கூத்தநூல் வேறு; அடியார்க்குநல்லார் குறிப்பிடும் கூத்தநூல் (மதிவாணர் நாடகத் தமிழ்நூல்) வேறு என்றறிக.

அரும்பதவுரையாசிரியர், அடியார்க்குநல்லார் இருவரும் வடமொழிப் புலமையாளர் என்பது அவர்களுரைகளால் தெரிகிறது. அடைக்கலக் காதையில் வரும் 'வடமொழி வாசகம்' என்ற தொடரை விளக்குமிடத்தில் அரும்பதவுரைகாரர் 'அபரீக்ஷ்ய நகர்த்தவ்யங் கர்த்தவ்யம்'[37] என்று தொடங்கும் ஒரு கிரந்தத்தைக் குறிப்பிடுகிறார். அடியார்க்குநல்லார் அதே வாசகத்தைச் சமஸ்கிருத லிபியிலும் தமிழிலும் 'பஞ்சதந்திர ஸ்லோகம்'[38] ஒன்றை எழுதியிருப்பதைக் காண, அடியார்க்குநல்லார்க்கு சமஸ்கிருத மொழி வாசிக்கவும் எழுதவும் தெரிந்திருந்த உண்மையை அறியலாம்.

பெரும்பாலும் ஒவ்வொரு காதையின் தொடக்கத்தில் அல்லது அதன் உட்பிரிவுகளின் தொடக்கத்தில் அப்பகுதியின் சாரத்தை எடுத்துமொழிந்தும் முடிவில் தொகுத்துரைத்தும் எவ்வாறு கூட்டிப் பொருள்முடிவு கொள்ள வேண்டும் என்பதை வழிகாட்டியும் உரையெழுதிச் செல்வது அரும்பதவுரைகாரரின் பாணியாக உள்ளது. ஒரு காதையைப் பல பகுதிகளாகப் பிரித்து அவற்றிற்குத் தலைப்பிடுவதுபோல ஒரு வரி எழுதுவதையும் காண்கிறோம். உதாரணமாக, அரங்கேற்றுகாதையில், 'கூத்தியது அமைதி கூறுகின்றது', 'இனி, ஆடலாசிரியனமைதி கூறுகின்றது' என்று தலைப்பிடும் முறையை அரும்பதவுரைகாரரே முதலில் காட்டியவர். 'ஆடலாசிரியனமைதி கூறுகின்றது' பகுதியில் தொடக்கத்தில் 12-25 அடிகளில் சொல்லப்பட்ட கருத்தின் சாரத்தைச் சுருக்கமாக ஒரு நீண்ட பத்தியில் தொகுத்துத் தருகிறார். அதன்பின் ஒவ்வோர் அடியிலும் உள்ள அரும்பதங்களுக்குப் பொருள் கூறுகிறார். தம் கருத்திற்குச் சான்றுகாட்ட வேண்டியபோது, 'என்னை?' என்று கேள்வியை எழுப்பி ஒரு மேற்கோளை எடுத்தாளுவது அரும்பதவுரையாசிரியரின் பாணி. இதே பாணியை அடியார்க்கு நல்லாரும் பின்பற்றக் காண்கிறோம்.

அடியார்க்குநல்லார் உரையில் ஒவ்வொரு காதையின் முடிவிலும் அந்தக் காதையின் பாவகை என்ன என்ற யாப்பிலக்கணக் குறிப்பைக் காண்கிறோம். சான்றாக, மங்கலவாழ்த்துப்பாடல் உரை முடிவில், 'பா மயங்கிசைக் கொச்சகக் கலிப்பா' என்று எழுதியதோடு உரையை முடிப்பார். அடுத்த மனையறம்படுத்த காதையின் உரையிறுதியில், 'எல்லாவடியும் நேரடியாய் வந்து முடிதலின், இது நிலைமண்டிலவாசிரியப்பா' என்று பாவகை இன்னது என்று குறிப்பிடுகிறார். இதை அவரது உரை முழுதும் காணலாம். யாப்புமுறை விளக்கம் அரும்பதவுரையாசிரியர் செய்யாத தனிச்சிறப்பாகும். தாய் எட்டடிதான் பாய்ந்தது; குட்டி பதினாறடிக்குமேல் பாய்ந்து சாதனை படைத்தது!

பழைய இலக்கண நூற்பாக்களை மேற்கோள் தரும்போது அரும்பதவுரைகாரர் நூற்பாவின் முழுமையும் உள்ளவாறே எழுதும் இடங்கள் மிகக் குறைவு. பெரும்பான்மையாக, முதற்சீரை எழுதிப் புள்ளியிட்டு இடைநிரப்பி இறுதிச்சீரைச் சுட்டி முடித்துவிடுகிறார். அடியார்க்குநல்லாரே முழு நூற்பாவையும் வெளிப்பட எழுதுகிறார். இவர் தரும் நூற்பாக்களிலும் புள்ளியிட்டு இடைநிரப்புதல் வருமானால், இவரது உரையில் முழுநூற்பா ஏற்கெனவே வந்துள்ளது என்று கருதவேண்டும். அடியார்க்குநல்லார் உரையெழுதாத காதைகளில் மட்டும் அரும்பதவுரையாசிரியர் முழுநூற்பாவை (முன்போல் இடையே புள்ளியிடாமல்) எழுதியிருப்பது எப்படி என்பது சிந்திக்கவைக்கிறது.

அரும்பதவுரை சிலப்பதிகாரம் முழுமைக்கும் கிடைத்துள்ளது. சிலப்பதிகாரத்தின் மூன்று காண்டங்களுள் வஞ்சிக்காண்டம் முழுமைக்கும் அடியார்க்குநல்லார் உரை கிடைத்திலது; மதுரைக் காண்டத்தில் காடுகாண்காதை முதலாக ஊர்சூழ்வரி ஈறாக மொத்தம் ஒன்பது காதைகளுக்கு மட்டுமே இவருரை கிடைத்துள்ளது; அதன்பின் வரும் வழக்குரை காதை, வஞ்சின மாலை, அழற்படு காதை, கட்டுரை காதை ஆகிய நான்கு காதைகளுக்கும் அடியார்க்குநல்லார் உரை கிடைத்திலது. முதலாவது காண்டமாகிய புகார்க் காண்டத்தின் பத்துக்காதைகளுள் ஏழாவது காதையான கானல்வரிக்கு மட்டும் இவருரை கிடைக்கவில்லை. புகார்க் காண்டத்தில் ஒன்பது, மதுரைக் காண்டத்தில் ஒன்பது ஆக மொத்தம் 18 காதைகளுக்கு மட்டுமே அடியார்க்குநல்லாருரை கிடைத்துள்ளது. ஏனைய 12 காதைகளுக்கு இவரது உரை கிடைக்கவில்லை.

கானல்வரிக்கு அடியார்க்குநல்லார் உரையெழுதியுள்ளார் என்பதற்கு அகச்சான்று உண்டு. அரங்கேற்றுகாதையில் இசையோன் அமைதி கூறத்தொடங்குமிடத்து 'யாழும் குழலும்' என்றதற்கு உரையெழுதும் அடியார்க்குநல்லார்,

> இனி இவ்வியாழென்னும் ஒன்றிற்கு ...... வகுக்கப்பட்டன வெல்லாம் கானல்வரியில், 'குற்றநீங்கிய யாழ்' என்பதன்கண் விரியக் கூறுதும்[39]

என்று கூறுவதால், அவர் கானல்வரிக்கு விரிவான உரையெழுதிய உண்மை தெரியவருகிறது. கானல் வரி போலவே பிற காதைகளுக்கும் அவர் உரையெழுதியிருக்கக் கூடும். அவை கிடைக்காமற்போனது நம் அவப்பேறு.

அரும்பதவுரையாசிரியர் பதிகத்திற்கு உரையெழுதத் தொடங்கும் போது, **'சேரமான் செய்த சிலப்பதிகாரக் கதையைச், சாரமாய் நாவே தரி'** என முடியும் ஒரு காப்புச் செய்யுள் பாடியுள்ளார். அடியார்க்குநல்லாரும் தம் உரைச்சிறப்புப்பாயிர முடிவில், **'பழுதற்ற முத்தமிழின் பாடற்கு உரையின்று, எழுதத் துணிவதே யான்'** எனமுடியும் நயமான ஓர் அவையடக்க வெண்பா பாடியுள்ளார். இருவருமே பாடல் இயற்றும் திறனாளிகள் என்ற உண்மை தெரிகிறது. இவர்கள் பழைய நூற்பாக்கள் என மேற்கோள் காட்டுவது பற்றி மூத்த தமிழறிஞர் சபாலசுந்தரம் கூறும் ஒரு கருத்தினைக் கவனியுங்கள்.

> *ஒருமுறை பெரியவர் கந்தசாமி பிள்ளை அவர்களிடம் நான் பேசிக்கொண்டிருக்கும்போது அப்போ சொன்னார்: தம்பி! ஒருவர் தன்னுடைய கருத்தை நிலைநாட்ட வேண்டும் என்றால், அப்பொழுது தன் கருத்தாகச் சொல்ல மாட்டார்கள். இது இன்னாருடைய கருத்து என்று சொல்லுவார்கள். அது மட்டுமல்ல. எந்த ஆசிரியரைப் பற்றி யாருக்குத் தெரியாதோ அந்த ஆசிரியரைச் சொல்லுவார்கள். அதற்கு ஒரு எடுத்துக்காட்டுச் சொன்னார். மிகப்பெரிய புலவர் அரசர் சண்முகனார் இலக்கணத்தைப் பற்றிய மறுப்புக்கள் எழுதும்போது ஒரு சூத்திரம் எழுதி, 'என்றார் அகத்தியனாரும் என்க' என்று எழுதினார். எங்கே போய் அகத்தியரைப் பார்ப்பது? அகத்தியம் என்று ஒரு நூல் கிடையாது. இன்னொன்றும் சொன்னார். எல்லாருக்கும் தெரிந்த விசயமாக இருக்கும். கேட்கணும் என்பதற்காகச் சொல்கிறேன். கி.வா.ஜகந்நாதன் கருத்தைப் பற்றி ஒருதடவை அவரிடம் பேசிக்கொண்டு இருந்தேன். அப்ப அவர் சொன்னார்: தம்பி! ஐயர் வாழ்கின்ற வரைக்கும் ஜகந்நாதன் தன் கருத்தை எழுதி ஐயர் பெயரால் போடுவார். ஐயர் (உ.வே.சாமிநாத ஐயர்) மறைந்தவுடனே அவர் கருத்தைத் தன் பெயரால் போட்டுக்கொண்டு இருக்கிறார். அவ்வளவுதான்! அதாவது, இதை அவர் செய்தாரா செய்யவில்லையா என்பது பற்றி இல்லை. அதாவது அதனுடைய உள்ளுறை என்ன என்றால் புகழ் வாய்ந்தவருடைய பெயரிலே தன்னை முன்னிலைப்படுத்தி, புகழ் பெற்றவரின் கருத்துக்களைத் தன்னுடையதாகப் பின்னர்ச் சொல்வது ஒரு வழக்கு. இது மரபு. இது நாகரிகம் அல்ல என்றாலும்கூட இது அறிஞர் உலகத்திலே இருக்கிறது என்றார். இந்த உரையாசிரியர்கள் ஒரு கருத்தைச் சொல்லுகின்றார்கள். என்றாராகலின் என்றால் அதையே சூத்திர வடிவிலே எழுதியிருக்கின்றார்கள். இது எங்கே இருக்கிறது? எந்த நூலில் இருக்கிறது? என்பது தெரியவில்லை. இதே அடியார்க்குநல்லார், நான் இந்த உரையை எழுதுவதற்கு*

> இன்னின்ன நூல்களைக் கருவியாகக் கொள்கிறேன் என்று எழுதும்போது, அவை எல்லாம் இந்த நூற்கருத்தை முற்ற முடிந்தன அல்ல எனினும், ஒருவாறு அவற்றைத் துணைகொண்டு இந்த உரையை எழுதுகின்றேன் என்று சொல்கின்றார்... என்றாராகலின் என்பது எல்லாம் ஏதோ முன்னாடி செய்து வைத்துவிட்டார்கள் என்ற முடிவுக்கு வந்துவிட வேண்டாம்[40]

என்ற கருத்தினை இங்கு மனங்கொள்வது முக்கியம்.

உ.வே.சாமிநாதையரின் பதிப்புத் திறன்

'இளங்கோவடிகள் அருளிச்செய்த சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்குநல்லாருரையும்' என்ற நூலைப் பல பிரதிரூபங்களைக் கொண்டு பரிசோதித்து நூதனமாக எழுதிய பலவகை ஆராய்ச்சிக் குறிப்புக்களுடன் தந்த பெருமகனார் உவேசாமிநாதையர் ஆவார். ஆனால் அதன் பதிப்பாசிரியராக அவரது குமாரர் எஸ்கலியாணசுந்தரையர் பெயரை வாரிசுப் பாசத்தின் நிமித்தம் அச்சிட்டுள்ளார் என்று சிலர் கருதக்கூடும். அப்படிக் கருதினால் அது உண்மையன்று. எஸ்.கலியாணசுந்தரையர் தன் தந்தையாரைப் போலவே தேடுதல் முனைப்புடையவர்.

உ.வே.சாமிநாதையருக்கு அரும்பதவுரைப்பகுதி ஒன்றே கிடைத்திருந்தது. அவர் மறைவுக்குப் பின்னர், எஸ்.கலியாணசுந்தரையர் சென்னைத் துரைத்தனத்துக் கையெழுத்துப் புத்தகசாலையில் வேறு சில பிரதிகளைத் தேடிக் கண்டுபிடித்ததால் பாடபேதங்கள் கண்டறியவும், அவற்றை நூலில் '(பா)' என்ற அடையாளத்துடன் பதிப்பிக்கவும் இவரால் முடிந்தது. **(இது அரும்பதவுரைகாரரின் கடின உழைப்பு என்று முன்னர்க் கூறினோம். அதில் இவர் பங்களிப்பும் உண்டு.)**

> படிப்பவர்களுக்கு உபயோகமாக இருக்கும் என்று எண்ணிப் பழைய அரும்பதவுரைப் பகுதியையும் வேறுபாட்டையும் இப்பதிப்பின் அநுபந்தமாக அரும்பதமுதலியவற்றின் அகராதிக்குப்பின் சேர்த்திருக்கிறேன்[41]

என்று குறிப்பிடும் ஐந்தாம் பதிப்பின் முகவுரையைப் படிப்பவர்கள் இவரது பதிப்புத் திறனை உணரலாம். புலிக்குப் பிறந்தது வல்லமைமிகு புலிதான்!

இந்நூலை உ.வே.சாமிநாதையர் முதன்முதலாக 1892ஆம் ஆண்டில் அச்சிட்டு வெளியிட்டார். அதன் திருத்தமுற்ற இரண்டாவது பதிப்பினை 1920ஆம் ஆண்டில் வெளியிட்டார். முற்றிலும் புதுப்பிக்கப்பட்ட மூன்றாம் பதிப்பு 1927ஆம் ஆண்டில் வெளியானது. 30-01-1927 தேதியிட்டு அவர் மூன்றாம் பதிப்பின் முகவுரை எழுதியிருப்பது 1950இல் வெளியாகியுள்ள ஐந்தாம் பதிப்பில் ஆகும்.

சிலப்பதிகார நூல்முகப்பில் இளங்கோவடிகள் வரலாறு, அரும்பதவுரையாசிரியர் வரலாறு, அடியார்க்கு நல்லார் வரலாறு என்னும் பகுதிகள் இடம்பெற்றுள்ளன. அதன்பின் சிலப்பதிகாரத்தாலும் அதன் உரைகளாலும் தெரிந்த அரசர் பெயர் முதலியன தொகுத்துத் தரப்பட்டுள்ளன.

அடுத்துச் 'சிலப்பதிகாரக் கதைச்சுருக்கம்' காண்டவாரியாகத் தரப்பட்டுள்ளது. அதன்பிறகே 'சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்குநல்லாருரையும்' தொடங்குகிறது.

ஒவ்வொரு பக்கத்தையும் மூன்று பகுதிகளாகப் பிரித்து மேலே சிலப்பதிகார மூலத்தின் செய்யுளடிகளை அச்சிட்டு, அதன்கீழ் ஒரு கோடிட்டு அரும்பதவுரையை அச்சிட்டு, அதன்கீழுள்ள மூன்றாவது பிரிவில் உ.வே.சாமிநாதையர் தன் கருத்துரையையும் ஒப்புநோக்கத் தக்க இலக்கிய மேற்கோள்களையும் பாடபேதங்களையும் குறிப்பிட்டு அமைத்திருப்பதும், அரும்பதவுரையாசிரியர் பகுதி முடிந்ததன்பின், அடியார்க்குநல்லாருரையை அச்சிட்டிருப்பதும் நூலைப் படிப்பவர்களுக்கு வேண்டிய பகுதியை விரைவாகத் தேர்ந்து காண மிக வசதியாக அமைந்துள்ளது.

அரும்பதவுரையிலும் அடியார்க்குநல்லார் உரையிலும் இடையிடையே வரும் இலக்கண, இலக்கிய மேற்கோள்களின் மூலநூலின் பெயர்ச் சுருக்கத்தைத் தடித்த எழுத்துக்களால் தந்திருப்பது பாராட்டத் தக்கதாகும். தொல்., அகநா., மணி., சீவக. முதலிய சுருக்கப் பெயர்களை அடைப்புக் குறிக்குள் தந்தவர் உரையாசிரியரா அல்லது உ.வே.சாமிநாதையரா என்பது தெளிவாகத் தெரியவில்லை. அரும்பதவுரையாசிரியர் பகுதியில் சில இடங்களில் அடைப்புக்குறிக்குள் 'அடியார்.' (3:14, அடியார்க்.)[42] என்பதுபோல வந்திருப்பது, அடியார்க்குநல்லாரை அரும்பதவுரைகாரரே மேற்கோளாக எடுத்தாளுவதுபோல் நினைக்கத் தோன்றுவதாகச் சற்றே குழப்பம் தருவதாக உள்ளது. 'இது அடியார்க்குநல்லார் காட்டிய அதே நூற்பா' என்ற கருத்தில் உ.வே.சாமிநாதையர் நம் புரிதலுக்காக அமைத்தது என்பதைப் புரிந்துகொண்டால் குழப்பம் தவிர்க்கலாம்.

இதுபோன்றே சீவகசிந்தாமணிக்கும் தொல்காப்பியத்திற்கும் நச்சினார்க்கினியர் மேற்கோளாக எடுத்தாண்டுள்ள நூற்பா சிலவற்றை அடியார்க்குநல்லார் உரைப்பகுதியில் 'ந. மேற்.' என்னும் குறிப்புடன் உ.வே.சாமிநாதையர் பதிப்பித்துள்ளதும் குழப்பம் தரும். 14ஆம் நூற்றாண்டினரான நச்சினார்க்கினியரின் உரையைப் படித்து எழுதியவரோ அடியார்க்கு நல்லார்? நச்சினார்க்கினியர் காலத்தின் பின்னவரா இவர்? என்று எண்ண வைக்கின்றன இந்த இடங்கள். மேற்சுட்டிய மூலமும் உரையுமான அந்நூலின் 79, 115, 325 ஆகிய பக்கங்களில் 'ந. மேற்.' என்னும் குறிப்பு வந்துள்ளதைக் காணலாம். அந்த மேற்கோள்கள் அடியார்க்கு நல்லார் காலத்திலேயே புழக்கத்தில் இருந்தவையாகும். நமக்கு அந்த மேற்கோள்கள் நச்சினார்க்கினியர் உரையில் கிடைத்துள்ளன. நம் தெளிவுக்காகவே இக்குறிப்பினை உ.வே.சா. தந்துள்ளார். இதை வைத்து அடியார்க்குநல்லாரின் காலத்தைக் கணிப்பது தவறு. நச்சினார்க்கினியரின் உரையையே எடுத்தாண்டிருந்தால் மட்டுமே அப்படிக் கருதுதல் முறை. தமிழகத்தில் நிலைபெற்ற ஒரு நூற்பாவை யாரும் எக்காலத்தும் மேற்கோள் காட்டலாம். இதை அறிந்து குழப்பம் தவிர்க்க வேண்டும்.

உரைகளின் இடையிடையே வரும் இலக்கண, இலக்கிய மேற்கோள்கள் எந்த நூலைச் சேர்ந்தவை என்று அடைப்புக்குறிக்குள் தந்திருப்பதும், உரையாசிரியர் முடிவில் பொருள்முடிவு கொள்ளும் இடத்தில், ஒவ்வோரடிகளின் தொடர்களை அடுக்கும்போது அடிகளின் எண்ணை இட்டிருப்பதும் உ.வே.சாமிநாதையர் எனத் தெரிகிறது.

மூலப்பிரதிகளில் உள்ள தவறுகளையும் அப்படியே பதிப்பிக்கும் பிடிவாதம் இவருக்கு உண்டு. பாடபேதங்களைத் தவறாமல் தருவதைப் பாராட்டலாம்.

நூலின் பின்னிணைப்பாக 'அரும்பத முதலியவற்றின் அகராதி' என்ற பகுதியும் பாடபேதம் குறித்த அநுபந்தமும் ஆய்வாளர்களுக்கு மிக்க பயனளிக்கும் பகுதிகளாகும். ஒன்றை நூலுள் தேடுதற்கு 'அரும்பத முதலியவற்றின் அகராதி' என்ற பகுதி காலவிரயத்தைத் தவிர்க்க உதவும்.

'விளங்கா மேற்கோள் அகராதி' என்ற ஒரு புதுமையை இந்நூலின் பின்னிணைப்பில் பார்க்கிறோம். அதென்ன 'விளங்கா மேற்கோள்' என்பது? 'இந்த நூற்பாக்களின் பொருள் தமக்கு விளங்கவில்லை' என்ற பொருளில் குறிப்பிடுகின்றாரா? இவ்வாறு விளங்கா மேற்கோள்களை ஐந்து பக்க அளவில் தொகுத்துத் தந்திருக்கிறார். அத்தனை மேற்கோள்களுமா உவே.சாமிநாதையருக்கு விளங்கவில்லை? இது நம்பக்கூடியதாக இல்லை. 'விளங்கா மேற்கோள்' என்பது பற்றி அவர் தம் முகவுரையிலும் விளக்கம் கூறவில்லை. இது மேலாய்வுக்கு உரியதாம்.

இவர் காற்புள்ளி (,), அரைப்புள்ளி (;), முக்காற்புள்ளி (:), முற்றுப்புள்ளிகள், மேற்கோள் குறிகள் என்பன போன்ற ஆங்கில முறைக் குறியீடுகளை உ.வே.சாமிநாதையர் இட்டிருப்பது நம் தெளிவுக்காக என்பதை அறிதல் வேண்டும்.

வீ.ப.கா.சுந்தரம் உரைவிளக்கத்திறன்

இசைக் குறிப்புகள் நிறைந்த அரங்கேற்றுகாதையை ஆய்வு செய்வதற்கு இசைப்பயிற்சியறிவு இல்லாத எனக்குத் 'தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம்' பேருதவியாக இருந்தது. அதன் ஆசிரியரான வீ.ப.கா.சுந்தரம் நான் அமெரிக்கன் கல்லூரியில் 1965-67களில் பி.எஸ்சி. வேதியியல் பட்ட வகுப்பில் படித்த காலத்தில், எனக்குத் தமிழ்ப் பயிற்று வித்த பேராசிரியர் ஆவார். வகுப்பறையில் சொல்லாய்வுப் பயிற்சியளித்துச் சொல்லாய்வு விழிப்புணர்வை ஏற்படுத்திய பேராசான் அவர். 'வெட்டப் படுவது வேட்டி; வேட்டி என்ற தமிழ்ச்சொல்லே வேஷ்டி ஆயிற்று' என்ற கருத்து சரியா? என்று கேள்வியை எழுப்பி வகுப்பறையை விவாத அரங்காகச் செய்வார். வெட்டுவது வேட்டி ஆகாது. கொட்டுவது கொட்டு; தட்டுவது தட்டு; முட்டுவது முட்டு; வெட்டுவது வெட்டு; வேட்டி ஆகாது என்பார். இப்படித் தமிழ்ச் சொற்களின் இயல்பை எங்களுக்குச் சுவையாகக் கற்பித்த பேராசான் தமிழிசையில் அப்போது திறன்பெற்றிருக்கவில்லை. தமது பணி ஓய்வின் பின்னர் அவரோர் இசைப்புலவராகத் திகழ்ந்து தமிழகக் கல்லூரிகளில் வலம்வந்தார். நான் ஆசிரியனாகிப் பணிசெய்த

யாதவர் கல்லூரிக்கும் வந்து, கஞ்சிராப் பறையைத் தட்டியவாறே இசைச்சொற்பொழிவு ஆற்றியுள்ளார்.

இளையான்குடியில் நான் பணிசெய்த காலத்தில் இசைப் பயிற்சி பெற வேண்டும் என்ற முனைப்பில் 'பாரீஸ் ரீடு' உள்ள ஒரு ஆர்மோனியப் பெட்டியை வாங்கி ஒரு வாத்தியாரிடம் பயிற்சி பெறத்தொடங்கினேன். அவர் வேற்றூருக்கு மாறிச் சென்றதால் என் பயிற்சி தடைப்பட்டு அது நிறைவேறாமலே போனது. அந்த நேரத்தில் எனக்கிருந்த இசையார்வத்தால் அப்போது பிறந்த என் பிள்ளைகளுக்கு நவ்ஷாத், கிஷோர் என்று இசை தொடர்பானவர்களின் பெயரைச் சூட்டினேன். எனக்கு நாடகத்திலிருந்த வெறி இசைத்துறையில் இல்லாததால் இசையறிவை நான் பெறமுடியாமல் போயிற்று. இசைப்பயிற்சி முழுமை இல்லாமல் அரங்கேற்றுகாதையை ஆராய்வது இயலாது என்று உணர்ந்தாலும், முதல்முயற்சியாக முனைந்த நான் தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம் என்ற நூலறிவைத் துணைகொண்டு இவ்வாய்வினை மேற்கொண்டுள்ளேன்.

எங்கள் பேராசிரியர் வீ.ப.கா.சுந்தரம் அரிதின் இயற்றியுள்ள தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம் அரங்கேற்றுகாதைக்கு மற்றுமோர் உரைபோல அமைந்த நூலாகும். இளங்கோவடிகளும் இருபெரும் உரையாசிரியர்களும் பயன்படுத்திய தொடர்களுக்கு மேல்விளக்கம் தரும் உரைநூல் இது என்று கூறுவது தகும்.

அகக்கூத்து, அடைவுகளின் படவிளக்கம், அரங்களக்கும் கோல், அரும்பாலை, ஆளத்தி, ஆமந்திரிகை, இசைக்கரணம் எட்டு, இசையுருபு, இணைநரம்பு, இயக்கம் நான்கு, இரட்டிக்கிரட்டி, இரட்டைக்கை, இரு வகைக் கூத்து, இளிநரம்பு, ஈரநிலம், உருவுக்கு இசைப்படுத்தல், உழை குரலாகச் செம்பாலை, எட்டன் மட்டம், எட்டுவகை இசைக்கரணங்கள், எண்ணுமுறை நிறுத்த பண்கள், ஏகதாளம், ஏழிசை நரம்பு, ஐதுமண்டிலத்தால் கூடைபோக்கி, ஐவகைத் தாளநடை (கூறிய ஐந்தின் கொள்கை), ஒத்து ஆடிய பின்னரல்லது உருவுகாட்டுகை, ஒரு தாளத்திற்கு இரண்டு பற்றாக, ஒற்றறுத்தல், ஒற்றைக்கை, ஓரொற்றுவாரம், கமலவர்த்தனை, கனராகம், காலமானம் (தாளக்கால அளவு), கிரகபேதம் (பண்பெயர்ப்பு), கிளைநரம்பு, குரல் இளியாகப் பண்ணுப்பெயர்த்தல், குரல் குரலாகப் பண்ணல், சாய்ப்புத்தாளம், செம்பாலை, செவ்வழிப்பாலை, (இசையுருவுக்குச்) சொல்லமைத்தல், திரள் நடை, தேசிக்கூத்து, நட்பு நரம்பு, நரப்படைவு முறையால் பண்ணுண்டாக்கல், நாட்டிய நன்னூல், நாற்புகல் (நாலன் சுரப்பண்), பஞ்சதாளப் பிரபந்தம், படிமுறை அமரோசை, படிமுறையாம் ஆரோசை, பண்ணுப் பெயர்த்தல், பண்ணுமுறை நிறுத்தல், பருந்தும் நிழலும் போல, பன்னிரு தானங்கள், பாலை பண்ணி, பிண்டிக்கை, பிணையல், மட்டத்தாளம், மண்டலித்தல், மலக்கமாகக் கட்டுவது, மார்க்கக்கூத்து (வடுகுக் கூத்து), மீத்திறம் படாமை, முகமாடுதல் திரியோகப் பொருட்டு, மூன்றளந்து ஒன்று கொட்டி, வக்காணம் வகுத்தல், வஞ்சனைப் புணர்ப்பு, வலிவும் மெலிவும் சமனும், வாரநிலத்தை வளர்த்தல், வாரம் செய்த கை, வைசாக நிலை முதலியவற்றின் நூலறிவு பெறுவதற்குத் தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம் எனக்குத் துணையாக இருந்ததை இங்குச் சுட்டிக்காட்ட வேண்டும்.

அரங்கேற்றுகாதை – உள்ளடக்கப் பகுப்பு

அரங்கேற்றுகாதையை இளங்கோவடிகள் கதை சொல்வதற்காக இயற்றவில்லை. 175 அடிகள் கொண்ட இக்காதையில், காப்பியத்தின் கதை இறுதியில் வரும் பத்து அடிகளில் மட்டுமே சொல்லப்படுகிறது.

தலையரங்கேறிய மாதவிக்கு மன்னன் ஆயிரத்தெண்கழஞ்சுப் பொன்மாலையைப் பரிசாக அளித்தான். அதனைக் கூனி கைக்கொடுத்து, 'இம்மாலை வாங்குவோர் மாதவிக்கு உரியவர்' என நகரநம்பியர் திரிகின்ற தெருவிலே, விலைக்கு விற்பாரைப்போல அவளை நிறுத்தினர். கோவலன் மாலையை வாங்கினான்; மாதவியின் மணமனை புகுந்தான்; மாதவியை அணைவுறும்போது, அவன் அவளைவிட்டுப் பிரிந்துவரத் தெரியாதவனாய் அவள்மீது விருப்புடையவன் ஆனான்; தன் வடுநீங்கு சிறப்பின் மனைவியை மறந்தே போனான்.

அரங்கேற்றுகாதையில் சொல்லப்படும் கதைப் பகுதி இவ்வளவுதான். இதனை இதற்கு முந்திய மனையறம்படுத்த காதையிலேயோ அல்லது அடுத்ததாக வரும் காதையான அந்திமாலை சிறப்புச்செய் காதையிலேயோ இளங்கோவடிகள் சேர்த்துச் சொல்லியிருக்கலாம். அப்படி அமைத்திருந்தால் கதைப்போக்கு ஒன்றும் கெட்டுப் போயிருக்காது. இளங்கோவடிகளின் நோக்கம் கதை சொல்வது மட்டுமன்று; தாம் அறிந்திருந்த நாடகச் செய்திகளைப் பதிவுசெய்வது என்பது அவரது முதன்மை நோக்கமாக இருந்தது. அதனால்தான் 175 அடிகளில் 165 அடிகளுக்கு நாடகம் தொடர்பான செய்திகளையே விரித்துச் சொல்வற்காகவே இதனைத் தனியொரு காதையாக அமைத்தார்.

அரங்கேற்றுகாதையின் உள்ளடக்கச் செய்திகளைப் பின்வருமாறு பகுக்கலாம்.

1.	மாதவி குடிப்பிறப்பு அறிமுகம்	1-7 அடி	இயல்–1
2.	மாதவியின் அரங்கேற்றத் தகுதிகள்	8-11	"
3.	ஆடற்கு அமைந்த ஆசான் தகுதிகள்	12-25	இயல்–2
4.	இசையோன் தகுதிகள்	26-36	"
5.	நாடக நன்னூல் புலவன் தகுதிகள்	37-44	"
6.	தண்ணுமை முதல்வன் தகுதிகள்	45-55	"
7.	குழலாசிரியன் தகுதிகள்	56-69	"
8.	யாழாசிரியன் தகுதிகள்	70-94	"
9.	நாடக அரங்கின் அமைப்பு	95-113	இயல்–3
10.	தலைக்கோல் சடங்குமுறைகள்	114-128	இயல்–4
11.	நாடகத் தொடக்க மரபுகள்	129-147	"
12.	மாதவி அரங்கேறிய நாடக நிகழ்ச்சி	148-159	"
13.	அரசன் தலைக்கோலும் மாலையும் அளித்தல்	160-163	"
14.	கோவலன் மாலையை வாங்கி மாதவியை அடைதல்	164-175	இயல்–5

இவ்வாராய்ச்சி நூல், ஐந்து இயல்களாகப் பகுக்கப்பட்டுள்ளது.

1. மாதவி – குலப்பிறப்பு
2. பின்புலக் கலைஞர்
3. நாடக அரங்கு
4. அரங்கேற்ற மரபுகள்
5. மணமனை புகுதல்

என்னும் ஐந்து தலைப்புக்களில் அரங்கேற்றுகாதை முழுவதும் விரிவாக ஆராயப்பட்டுள்ளது.

அடிக்குறிப்புகள்

1. க.கைலாசபதி, இலக்கியச் சிந்தனைகள், (1983), ப.30.
2. கா.சுப்பிரமணியன், மாதவியும் வசந்தசேனையும், (1999), ப.33.
3. எம்.ஆர்.அடைக்கலசாமி, தமிழ் இலக்கிய வரலாறு, (1974), ப.117.
4. மு.வரதராசன், இலக்கிய மரபு, (1960), ப.62.
5. மா.இராசமாணிக்கனார், சைவசமய வளர்ச்சி, (1952), ப.9.
6. சிலப்பதிகாரம், உரைபெறு கட்டுரை, எஸ்.கலியாணசுந்தரையர் (பதி. ஆ.), சிலப்பதிகாரம் மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்கு நல்லாருரையும், (1950), ப.30.
7. சிலப்பதிகாரம், வரந்தருகாதை, மேலது, ப.585.
8. ந.சி.கந்தையா பிள்ளை, தமிழர் சரித்திரம், (1947), ப.141.
9. உ.வே.சாமிநாதையர், எஸ்.கலியாணசுந்தரையர் (பதி. ஆ.), மு.நூ., பக். xix-xx.
10. எஸ்.வையாபுரிப்பிள்ளை, தமிழ் இலக்கிய சரித்திரத்தில் காவிய காலம், (1991), பக்.85-120.
11. செ.கோவிந்தன், சிலப்பதிகாரம் பதினோராம் நூற்றாண்டுக் காப்பியம், (1975), ப.195.
12. ச.வே.சுப்பிரமணியன், சிலம்பும் சிந்தாமணியும், (1979), ப.1.
13. Karthigesu Sivathamby, Drama in Ancient Tamil Society, (1981), P.73.
14. ச.வே.சுப்பிரமணியன், சிலப்பதிகாரம் அரங்கேற்றுகாதை விளக்கவுரை, (2001), ப.14.
15. சோம.இளவரசு, இலக்கிய வரலாறு, (2005), ப.58.
16. க.பஞ்சாங்கம், 'முன்னுரை', சிலப்பதிகாரத் திறனாய்வுகள், (2002), பக்க எண் இல்லை.
17. தமிழண்ணல், புதிய நோக்கில் தமிழ் இலக்கிய வரலாறு, (1991), ப.227.

18. எஸ்.கலியாணசுந்தரையர் (பதி.ஆ.), சிலப்பதிகாரம் மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்குநல்லாருரையும், (1950), ப.228.
19. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர் (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.228.
20. மது.ச. விமலானந்தம், தமிழ் இலக்கிய வரலாறு, (1979), ப.291.
21. மு.வை.அரவிந்தன், உரையாசிரியர்கள், (1968), பக். 494-495.
22. மு.வை.அரவிந்தன், உரையாசிரியர்கள், (1968), பக். 500-501.
23. மேலது, 1968, பக் 145-146.
24. தமிழண்ணல், புதிய நோக்கில் தமிழ் இலக்கிய வரலாறு, (1991), ப.392.
25. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர் (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.166.
26. அரும்பதவுரையாசிரியர் உரைமேற்கோள் நூற்பா, எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.146.
27. உ.வே.சாமிநாதையர் (பரிசோதித்தவர்), 'அரும்பதவுரையாசிரியர் வரலாறு', எஸ்.கலியாணசுந்தரையர் (பதி.ஆ.), சிலப்பதிகாரம் மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்குநல்லாருரையும், (1950), ப.XX.
28. உ.வே.சாமிநாதையர் (பரிசோதித்தவர்), 'அரும்பதவுரையாசிரியர் வரலாறு', மு.நூ. ப.XX.
29. அடியார்க்கு நல்லார் (உரை ஆ.), மேலது, பக்.54-55.
30. 'ப' என்றது பக்க எண், இது எஸ்.கலியாணசுந்தரையர் பதிப்பித்த சிலப்பதிகாரம் மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்குநல்லாருரையும் (1950) என்ற நூலின் பக்கத்தைக் குறிக்கும்.
31. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), மு.நூ., ப. 72.
32. மேலது, பக். 202-203.
33. உ.வே.சாமிநாதையர் அடிக்குறிப்பு, எஸ்.கலியாணசுந்தரையர் (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப. 9.
34. உ.வே.சாமிநாதையர், மேலது, அரும்பத முதலியவற்றின் அகராதி, ப. 703.
35. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), மு.நூ., ப.154.
36. மே.வீ.வேணுகோபாலப்பிள்ளை (பதி.ஆ.), (ச.து.சு.யோகியார் விளக்கக் குறிப்புகளும் பொழிப்புரையும்), சாத்தனார் அருளிச் செய்த கூத்தநூல், மத்திய சங்கீத நாடக அகாடெமி வெளியீடு, (1968).
37. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.390.
38. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), மேலது, பக்.402-403

39. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர் (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.100.

40. ச.பாலசுந்தரம் (கருத்துரைஞர்), மு.இராமசுவாமி (தொகு.ஆ.), அரங்கேற்றுகாதை புரிதலுக்கான ஒரு மறுவாசிப்பு, தட்டச்சுப்படி, (2000), பக். 113-114.

41. எஸ்.கலியாணசுந்தரையர் (பதி.ஆ.), மு.நூ., பக்.viii-ix.

42. உ.வே.சாமிநாதையர் தரும் குறிப்பு, மு.நூ., ப.176. (இது உதாரணத்திற்கு. இதுபோல் பல இடங்கள் காணலாம்.)

மாதவி - குலப்பிறப்பு

சிலப்பதிகாரக் கதையின்படி, மாதவி கணிகையர் குலத்தவள். நாகரிகமாகச் சொல்வதானால் அவள் நாடகமாடும் பொதுமகள்; கொச்சையாகச் சொல்வதானால் கூத்தியாள். ஆனால்,

> *சிறப்பிற் குன்றாச் செய்கையொடு பொருந்திய*
> *பிறப்பிற் குன்றாப் பெருந்தோள் மடந்தை* (சிலப். அரங். 5-6.)

என்று இளங்கோவடிகள் நாடகக் கணிகை மாதவியைப் பெருமைப்பட அறிமுகப்படுத்துகின்றார்.

இதற்குக் காரணம் என்னவாக இருக்கும்? இந்தக் கேள்வியை எழுத்தாளர் அய்க்கண் எழுப்பி, அதற்கான காரணம் ஒன்றைக் கற்பித்து 1968இல் 'கல்கி' இதழில் '**இளங்கோவின் துறவு**' என்ற தலைப்பில் வரலாற்றுச் சிறுகதை ஒன்றை எழுதினார். சேரநாட்டு இளவரசர் இளங்கோ ஒருநாள் தன் நண்பனான சோழநாட்டு இளவரசனைக் கண்டுவரப் புகார் செல்கிறார். அங்கே நாடகமகள் மாதவியைச் சந்திக்கிறார். இயல்பாக நாடகத்தின்மீது மிகுந்த ஈடுபாடு கொண்டிருந்த இளங்கோவுக்கு ஆடல்மகள் மாதவிமீது காதல் மலர்கிறது. இளங்கோ தன் காதலை நண்பன்மூலமாக அவளிடம் வெளிப்படுத்துகிறார். கணிகை மாதவி சேரநாட்டு இளவரசனின் காதலை ஏற்க மறுத்துவிடுகிறாள். அதற்குக் காரணமாக, ஏற்கெனவே கோவலனிடம் அவள் தன் மனத்தைப் பறிகொடுத்துவிட்டதால் வேறொருவரைச் சிந்தையாலும் நினையேன் என மாதவி மறுக்கிறாள். அதைக் கேட்ட அரசகுமாரர் இளங்கோ அதிர்ந்தும் வியந்தும் நிற்பதோடு கதையை முடித்துவிடுகிறார் ஆசிரியர்.

சேர அரண்மனைக்கு வந்த நிமித்திகன், மூத்தவனான செங்குட்டுவனை விடுத்து இளையோன் இளங்கோவுக்கே அரசுவீற்றிருக்கும் திருப்பொறி உண்டென்று சொல்ல, இளங்கோ அந்நிமித்தகனை வெகுண்டு நோக்கிக் குணவாயிலில் துறவுக்கோலம் கொண்டார். (சிலப். 30: 174-185.). அரசியலை அவர் துறக்கலாம்; இல்லற வாழ்க்கையைத் துறந்தது ஏன்? என்ற கேள்வியை எழுப்பி, சிறப்பிற் குன்றாச் செய்கையினளான மாதவியை மறக்க முடியாமல்தான் இளங்கோ துறவியானார் என்கிறார் அய்க்கண்.

"இந்தக் கதையை உண்மை என்று உங்களால் எப்படி ஏற்றுக்கொள்ள முடியாதோ அதைப் போலவே, இது முழுதும் கற்பனை என்று தள்ளிவிடவும் முடியாது" என்று அய்க்கண் அந்தச் சிறுகதையின் முகப்பில் கட்டமிட்டு எழுதிய முகவுரையில் குறிப்பிடுவது நம்மைச் சிந்திக்க வைக்கிறது.

இது ஓர் ஊகத்தில் கட்டிய கதைதான். ஆனாலும் ஆராய்ச்சிபோல் இருக்கிறது!

மாதவியைப் பற்றிய பிற்கால நாடகங்கள் அவளை வேசியாகக் கருதியே வருணித்தன. 20ஆம் நூற்றாண்டில் தமிழகக் கிராமங்களில் நடிக்கப்பட்ட 'கோவிலன் கதை' நாடகத்தில் கோமாளி முதலில் தோன்றிக் கணபதி வணக்கத்திற்குப்பின் இப்படிப் பாடுவான்.

கண்ணகி என்றால் கடுகிப்போ!
மாதவி என்றால் மடிமேல் வா!

மாதவி என்றால் அத்தனை இளக்காரம்! மாதவி யார் மடியிலும் வந்து உட்கார்வதற்குரிய விலைமகள் என்று கிராமத்து மக்களிடம் இந்தக் கூத்துப் பாடல் வெளிப்படையாகப் பேசியது.

சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடகத்தில் மாதவி

சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் 'கோவலன் சரித்திரம்' நாடகத்தில் மாதவி தேசிய உணர்ச்சியுள்ள பெண்ணாக வருகிறாள். பாரத மக்களைக் காக்கத் தனக்குக் கதர்ப்புடவை, அதிலும் முந்தானையில் மோதிலால் பெயரும் பொறித்த கதர்ப் புடவை வேண்டும் என்று அவள் கோவலனிடம் கேட்பதாக மாதவியைப் படைத்தார் (முத்துசாமிக் கவிராயரின் சீடரான) சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்.

வாங்கித் தரவேண்டும் எனதாசை மணவாளரே! ...
பரதேச உடைநீக்க, பாரத மக்களைக் காக்க – நமது
பாட்டி நூற்ற ராட்டின் நூலில்
பேட்டுப் போட்ட சீட்டி வாங்கித்
தரவேண்டும் எனதாசை மணவாளரே...
முந்தானை முகப்பினிலே மோதிலால் பெயருமிட்டு
முத்துசாமிச் சீடன் மெச்சிப் பாடுங் கதருடை (வாங்கித்தர) [1]

காலப் பொருத்தம் உண்டா இல்லையா என்பதைப் பற்றியெல்லாம் கவலைப்படாமல், தேசிய உணர்ச்சியைத் தம் காப்பிய, புராண மாந்தர் பாடுவதாக அமைப்பது சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், விசுவநாததாஸ், மதுரகவி பாஸ்கரதாஸ் போன்ற கலைஞர்களின் நாடக வழக்கமாக இருந்தது. அந்த முறையில் சுவாமிகளின் மாதவி இந்திய சுதேசி உணர்வை வெளிப்படுத்தும் பாத்திரமாக வந்தாள். இதுவும் ஒரு காட்சிக்கு மட்டும் – மக்களிடம் கைதட்டு வாங்குவதற்காக – தற்காலிகமாகத்தான். மற்ற காட்சிகளில் எல்லாம் சுதேசி இல்லை; தாசி, வேசி என்று வரும்.

சிலப்பதிகாரக் கதையிலிருந்து சுவாமிகள் சில மாற்றங்களை மேற்கொண்டார். சிலப்பதிகாரக் கண்ணகி மாநாய்கன் மகளாகப் படைக்கப்பட்டிருக்க, சுவாமிகள் கண்ணகியைச் சாதாரண மனிதக் கருவில் தோன்றியவளாகக் காட்ட விரும்பாமல் இறைவனின் கருணையால் கிடைக்கும் தெய்வக் குழந்தையாகப் படைத்தார். புகார் நகரில் ஓடும்

காவிரியாற்றில் மாசாத்துவானும் மாநாய்கனும் நீராடிக் கொண்டிருக்கிறார்கள். அப்போது ஆற்று வெள்ளத்தில் ஒரு தங்கப் பேழை மிதந்து வருவதை இருவரும் கவனிக்கிறார்கள். 'அந்தப் பேழை எனக்கே உரியது' என்று மாசாத்துவான் கூற, மாநாய்கன், 'அப்படியானால், பேழைக்குள் இருக்கும் பொருள் எனக்கு உரியது' என்று கூறுகிறான். பேழை அவர்கள் கையில் கிடைக்கிறது. பேழையைத் திறந்து பார்க்கும்போது அழகான பெண் குழந்தை அதில் இருப்பது தெரிகிறது. ஒப்பந்தப்படி, பேழையை மாசாத்துவானும், பேழைக்குள் இருந்த கண்ணகியை மாநாய்கனும் எடுத்துக்கொள்கிறார்கள். தங்கப் பேழையைவிடச் சிறந்த அந்தப் பெண் குழந்தைமீது பாசம்கொண்ட மாசாத்துவான், 'இந்தப் பெண்ணை என் மகன் கோவலனுக்கே மணமுடித்துத் தரவேண்டும்' என்று வேண்டுகிறான். மாநாய்கனும் அதற்கிசைவு அளிக்கிறான்.

கண்ணகிக்கு ஐந்து வயது நிரம்பியபோது கோவலனுக்குப் பதினாறு வயது. அந்த வயதில் கோவலன்-கண்ணகி திருமணம் நடைபெறுகிறது. அத்திருமண விழாவில் நடனமாட வருகிறாள் மாதவி. அவள் ஒரு நிபந்தனை விதிக்கிறாள். நடனமாடியவாறே தன்னிடமுள்ள ஒரு தெய்வீக மாலையை வானத்தை நோக்கி அவள் வீசும்போது, அது யார் கழுத்தில் விழுகிறதோ அவரைத் தன் கணவராகத் தன்னுடன் அழைத்துச் செல்வதாகக் கூற, மணவிழாவிற்கு வந்திருந்தோர் அதற்கு இசைகின்றனர். நகரப் பெருந்தனக்காரர்கள் தங்கள் கழுத்திலேயே மாதவியின் மாலை விழவேண்டும் என்ற விருப்பில் ஆவலோடு மாதவியின் ஆட்டத்தைக் கவனிக்கிறார்கள். மாதவி தன் மாலையை மேல்நோக்கி வீசுகிறாள். அது மணமகனான கோவலனின் கழுத்தில் விழுகிறது. நிபந்தனையின்படி, மாதவி கோவலனைத் தன்னுடன் வருமாறு அழைக்கிறாள். கோவலன் மறுக்கிறான். அவ்வாறெனில், மாலையைக் கழற்றிக் கொடுக்கும்படி மாதவி கேட்க, அவனால் மாலையைக் கழற்றமுடியவில்லை.

கழுத்தில் விழுந்த மாலை கழற்ற முடியவில்லை
காரிகையே இது யார் சூதோ?...
கத்தியும் ரம்பமும் வாளும் முனை மழுங்க
காரணம் யாதெனவும் தெரியாது
கல்யாண காலத்தில் இந்த வில்லங்கம் வந்து
காணுமெனில் என்செய்குமோ பின்துன்பம் தந்து
கைலாச வாசா இது நின்னருளோ இதை
கத்தரிப்ப தெப்படித்தான் இத்தருணத்தில்?[2]

என்று பாடுகிறான். இதே பாடலை மலையாளிகள் தங்கள் நாடகத்தில் பின்வருமாறு பாடி நடித்ததைக் கேரளக் கண்ணனூரில் நேரில் பார்த்ததாகக் கு.சா. கிருஷ்ணமூர்த்தி கூறுவார்.

கழுத்தில் விழுந்த ஆரங் கழட்டானும் பாடில்லா
காரணம் எந்தோ ஞான் அறிஞ்ஞுயுடா
கத்திப் பிச்சாட்டிம் வாளும் பொட்டிச்சிப் போயி

காரணம் எந்தோ ஞான் அறிஞ்ஞுயுடா
கைலாச வாசா கருண செய்யனே — இதைக்
கத்தறிக்கு தெங்ஙனே ஈ சமயத்தில...? [3]

மாலையைக் கழற்றமுடியாமலும், கண்ணகியை விட்டுப் பிரிந்து மாதவியோடு போக விரும்பாமலும் தவிக்கும் கோவலன் மாதவியிடம், வேறு பொன்னோ பொருளோ தருவதாகச் சொல்கிறான். மாதவி வேறு எதையும் விரும்பாமல், தான் கொடுக்கும் வெற்றிலைச் சுருளை வாயில் போட்டுச் சுவைத்தால் போதும் என்று கூறி வெற்றிலைச் சுருள் தருகிறாள். அதைக் கோவலன் வாயிலிட்டுச் சுவைக்கிறான். வெற்றிலைச் சுருளில் உள்ள வசிய மருந்தின் சக்தியால் மயங்கிய கோவலன், தன் மனைவியை மறந்து மாதவியின் பின்னே சென்று மீளா விருப்பினனாக அவளுடனே பல ஆண்டுகள் தங்கி இன்பம் துய்த்தான் என்று கதைபின்னியுள்ளார் சுவாமிகள்.

திருமண விழாவில் மாதவி, மாலையைக் கழற்ற முடியாமல் தவிக்கும் கோவலனை வலிந்து கரம்பற்றி, "என்னுடன் வாரும்! வாரும்!" என்று பாடுகிறாள். அதற்குக் கோவலன், அவளை இழித்தும் பழித்தும், 'தாசி' என்றும் தூற்றுகின்றான். அதற்கு மாதவி,

பிரபு! தாங்கள் சொல்லியபடி நான் தாசி குலத்தில் பிறந்தவள்
என்றாலும், எங்கள் ஜாதியார் நடந்துகொள்ளும் விதமாக
நான் நடப்பதில்லை! நானோர் விரதம் பூண்டவள் [4]

என்று கூறுவதாகச் சுவாமிகள் உரையாடலை அமைத்திருப்பார். அவளைப் பொருளுக்கு ஆசைப்படாதவளைப் போலக் காட்டினாலும், கோவலனின் குலம்தரு வான்பொருளைப் பறித்துக்கொண்ட பொருள்பெண்டாகவே அவரது நாடகத்தில் மாதவி படைக்கப்பட்டுள்ளாள்.

மாயப்பொய் பலகூட்டும் மாயத்தாள் *(சிலப். 7: 52)*

எனவும்,

ஆடல் மகளே ஆதலின்... *(சிலப். 8: 109)*

எனவும்,

சலம்புணர் கொள்கைச் சலதி *(சிலப். 9: 69)*

எனவும் இளங்கோவடிகளின் கோவலன் நாகரிகமாக வசைபாடியிருக்க, சுவாமிகளின் கோவலன் மாதவியைத் தேவடியாள் என்றும், தாசியென்றும், வேசியென்றும் தூற்றுவதைப் பார்க்கிறோம். மாதவி பத்து இலட்சம் பொன் கொடுத்தால்தான் கோவலனைக் கண்ணகியிடம் போகவிடுவதாகக் கூறுகிறாள். வீட்டிற்குப் போகவிட்டால்தான் நீ கேட்ட பொன்னைக் கொண்டுவர முடியும் என்று கோவலன் சொல்ல, ஈசன்மேல் சத்தியம் செய்யச் சொல்கிறாள் மாதவி. அவ்வாறே சத்தியம் செய்து கண்ணகியிடம் வந்தவன், மாதவிக்குச் சத்தியம் செய்து கொடுத்த கடனைத் தீர்க்கக் கண்ணகியிடம் காற்சிலம்பைக் கேட்கிறான். அப்போது,

செம்பொற் சிலம்புஒன்று தந்திடடி - தந்தால்
தேவடியாள் கடன் தீர்ப்பேனடி...[5]

என்று பாடுமிடத்தில் 'தேவடியாள்' என்று மாதவியைச் சுட்டக் காணலாம்.

நீயே சகாயமென நினையாமல் மானே
நேசம் தாசிமேல் வைத்தேன் உணராமல் நானே!
மாய வஞ்சகி என்ன மருந்து வைத்தாளோ — ஆசை
மறக்க மாட்டாமல் செலவழித்தேன் அநேகங் காசை!

எனவும்,

ஊரார் பார்த்து நகைக்க உடம்பெடுத்தேன் — வேசியால்
உனக்கும் சகிக்கொணாத துயர்கொடுத்தேன்
மாறாத ஆசையினால் மனம்நொந்து மேனிவாடி
வந்து சேர்ந்தேனுனது மாளிகை தனைத் தேடி[6]

எனவும் கோவலன் பாடும் பாடல்களில் 'தாசி', 'வேசி' என்று வரக் காணலாம். விலைமகளால் குடும்பம் சீரழியும் என்ற நீதியை வலியுறுத்தவே சுவாமிகள் மாதவியை இவ்வாறு தேவடியாள், தாசி, வேசி என்று தூற்றி, இழிவாகப் படைத்தார் என்று சுவாமிகளின் நேயர்கள் இதற்கு அமைதி கூறுவர்.

மாதவி பாத்திரப்படைப்பில் இளங்கோவடிகளின் நோக்கம்

இளங்கோவடிகள் நோக்கமே வேறு. மாதவியைக் கண்ணகிக்கு நிகரான கற்புடைய பெண்ணாகவே படைக்கக் கருதினார். கண்ணகியைத் தெய்வ நிலைக்கு உயர்த்துவார் இளங்கோ.

போதிலார் திருவினாள் புகழுடை வடிவென்றும்
தீதிலா வடமீனின் திறமிவள் திறமென்றும்
மாதரார் தொழுதேத்த வயங்கிய பெருங்குணத்துக்
காதலாள் பெயர்மன்னுங் கண்ணகியென் பாள்மன்னோ

(சிலப். 1: 25-29.)

கற்புக்கடம் பூண்ட இத்தெய்வம் அல்லது
பொற்புடைத் தெய்வம் யாம்கண் டிலமால் *(சிலப். 15: 143-144)*

என்றதைப் போலவே, மாதவியையும் வானுலக மங்கையரின் வாரிசு என்று காட்டக் கருதினார். கணிகையர் குலத்தில் பிறந்துவிட்டதாலேயே மாதவியைச் சிறுமையுற யாரும் கருதிவிடக்கூடாது என்பதில், அவளைப் பற்றிய அறிமுகத்தின்போதே அவர் எச்சரிக்கையாக இருந்தார்.

கணிகையர் பற்றிய சமூக மரியாதையை இளங்கோ உணர்ந்தவர். அன்றைய காலத்துக் கணிகையர் வாழ்க்கையை அவர் தம் காப்பியத்துள் மிக வருந்திப் பாடிய வரிகள் இதற்குச் சான்று.

மேலோ ராயினும் நூலோ ராயினும்
பால்வகை தெரிந்த பகுதியோ ராயினும்

பிணியெனக் கொண்டு பிறக்கிட் டொழியும்
கணிகையர் வாழ்க்கை கடையே போன்மென (சிலப். 11: 180-183.)

என்று மாதவி மயங்கி வான்துயருற்றுப் புலம்புவதாகக் கூறுவர் ஓரிடத்தில். பின்னும் மதுரை நகரில் வாழ்ந்த கணிகையரை வருணிக்கும்போது,

தாக்கணங் கனையார் நோக்குவலைப் பட்டாங்கு
அரும்பெறல் அறிவும் பெரும்பிறி தாகத்
தவத்தோ ராயினும் தகைமலர் வண்டின்
நகைப்பதம் பார்க்கும் இளையோ ராயினும்
காம விருந்தின் மடவோ ராயினும்
ஏம வைகல் இன்துயில் வதியும்
பண்ணும் கிளையும் பழித்த தீஞ்சொல்
எண்ணெண் கலையோர் இருபெரு வீதியும் (சிலப். 14: 160-167.)

என்றும் வரும் பகுதிகளில் கணிகையரின் சமூக இழிவை இளங்கோவடிகள் உணர்ந்து பாடியுள்ளார். இந்த இழிநிலையிலிருந்து மாதவியை உயர்த்திக் காட்ட நினைக்கிறார். அவரது இந்த நினைப்பினை அரங்கேற்றுகாதையின் தொடக்க வரிகள் நமக்குக் காட்டும்.

மாதவியின் குலமரபு அறிமுகம்

அரங்கேற்றுகாதையின் தொடக்கமே 'தெய்வம்' என்ற சொல்லால் அமைகிறது. அரங்கேற்றத் தலைவியாகிய மாதவியை அவளது பரம்பரைச் சிறப்புக்களோடு அறிமுகப்படுத்தும் நோக்கில் ஆசிரியர் வானுலக நாடக மகளான உருப்பசியின் வழிவந்தவளே மாதவி என்று வருணிக்கின்றார். இந்திரன் அவையில் ஆடிக்கொண்டிருந்த உருப்பசி (ஊர்வசி), இந்திரன் மகனான சயந்தன்மீது கொண்ட காதலால் ஆட்டத்தில் பிழைசெய்ய, அதுகண்ட அகத்தியர் சினந்து இட்ட சாபத்தால் புகார் நகரில் கணிகையாகப் பிறந்தாள் என்பர்.

தெய்வ மால்வரைத் திருமுனி யருள
எய்திய சாபத்து இந்திர சிறுவனொடு
தலைக்கோல் தானத்துச் சாபம் நீங்கிய
மலைப்பருஞ் சிறப்பின் வானவர் மகளிர்
சிறப்பிற் குன்றாச் செய்கையொடு பொருந்திய
பிறப்பிற் குன்றாப் பெருந்தோள் மடந்தை
தாதவிழ் புரிகுழல் மாதவி தன்னை (சிலப். அரங். 1-7)

என்ற அடிகளில் உருப்பசியின் சாபவரலாற்றை மிகச் சுருக்கமாக உரைக்கிறார் இளங்கோவடிகள். இதற்கு அடியார்க்குநல்லார்,

தெய்வத் தன்மையுடைய பெரிய பொதியின் மலைக்கண் திருமுனியாகிய அகத்தியன் முன்பாலிட்ட சாபம் இந்திரச் சிறுவனோடே அரம்பையின் வரிசையிற் குறைவற்ற நாடகத் தொழிலொடு பொருந்திய உருப்பசியாகிய அம் மாதவி மாபில்

வந்த பிறப்பிற் குன்றுதலில்லாத பெரிய தோளினையும்
தாதுகள் அவிழும் பூக்களையுடைய கடைகுழன்று சுருண்ட
குழலினையுமுடைய மாதவியாகிய மடந்தை தன்னையென்க[7]

என்று உரையெழுதுகின்றார்.

வானுலகில் இந்திரன் அவையில் நடனமாடும் தெய்வ அரம்பையருள் ஒருத்தியான உருப்பசி அகத்திய முனிவரால் சாபம் பெற்றுப் பூம்புகாரில் கணிகையர் குலத்தில் 'மாதவி' என்ற பெயரினளாக வந்து தோன்றினாள். இப்படி ஒரு கதை தமிழ்நாட்டில் இருந்ததை அடியார்க்குநல்லார் இவ்வரிகளுக்கு உரையெழுதும்போது எடுத்தாளும் ஒரு மேற்கோள் நமக்கு உணர்த்துகிறது.

திருந்திய பொதியில் அருந்திறல் அகத்தியன்
சுந்தர மணிமுடி இந்திரன் மகனை
மாணா விறலோய் வேணு வாகென
விட்ட சாபம் பட்ட சயந்தன்
சாபவிடை எமக்கருள் தவத்தோய் என்று
மேவினன் தொழுது மேதக உரைப்ப
அருந்தவ மாமுனி தமிழ்க்கூத் தியர்க்குத்
திருந்திய தலைக்கோல் தானந் தீருமென்று
அவன்இனி துரைப்ப வாகிவந் தனன்என்.[8]

சாப வரலாற்றுக்கு ஒரு நூற்பாவா? இது அடியார்க்குநல்லாரே எழுதிச் சேர்த்தது எனக் கருதலாம்.

சாபம் பெற்ற உருப்பசி – 'மாதவி' என்ற முதல் கணிகை!

உருப்பசியின் சாப வரலாற்றினைப் பின்னும் கடலாடு காதையில் இளங்கோவடிகள் கூறுவர். வடநாட்டில் காமக் கடவுளுக்கு விழாக்கொண்டாடித் தன் காதலியுடன் புகார் நகருக்கு வந்த விஞ்சை வீரன், தன் காதலிக்கு மாதவியை அறிமுகப்படுத்தும் கூற்றிலும் அச்சாப வரலாறு சுட்டப்படுகிறது. அப்போது அவன், சாபம் பெற்றுப் பூலோகத்திற்கு வந்த உருப்பசி, புகார் நகரில் முதலாவது கணிகையாக 'மாதவி' என்ற பெயரில் தோன்றினாள் எனவும், அந்த மாதவி (ஊர்வசி) வழியில் வந்தவளே இந்த மாதவி எனவும் அவன் அறிமுகப்படுத்துவதைக் காண்கிறோம்.

நாரதன் வீணை நயந்தெரி பாடலும்
தோரிய மடந்தை வாரம் பாடலும்
ஆயிரங் கண்ணோன் செவியகம் நிறைய
நாடகம் உருப்பசி நல்காள் ஆகி
மங்கலம் இழப்ப வீணை, மண்மிசைத்
தங்குக இவள்எனச் சாபம் பெற்ற
மங்கை மாதவி வழிமுதல் தோன்றிய
அங்கரவு அல்குல் ஆடலுங் காண்குதும் (சிலப். 6: 18-25.)

என்ற கடலாடுகாதை அடிகளில் வரும், 'சாபம் பெற்ற மங்கை மாதவி வழிமுதல் தோன்றிய அங்கரவு அல்குல் மாதவி' என்று கோவலன் காலத்து மாதவி சுட்டப்படுவதைக் காணலாம்.

உருப்பசி பெற்ற சாப வரலாறு – முழுமையான தகவல்

உருப்பசி (ஊர்வசி) அகத்திய முனிவரால் சாபம் பெற்ற வரலாற்றினை இளங்கோவடிகள் தம் காப்பியத்தில் மிகச் சுருக்கமாகவே கூறுகிறார். அது பற்றிய முழுமையான தகவலை, மேற்சுட்டிய கடலாடுகாதை அடிகளுக்கு உரையெழுதும் போது அடியார்க்குநல்லார் எடுத்தாளும் ஒரு நெடிய நூற்பாவின்வழி அறியமுடிகிறது.

வயந்த மாமலை நயந்த முனிவரன்
எய்திய அவையின் இமையவர் வணங்க,
இருந்த இந்திரன், திருந்திழை உருப்பசி
ஆடல் நிகழ்க பாடலோடு ஈங்கென
ஓவியச் சேனன் மேவினன் எழுந்து
கோலமும் கோப்பும் நூலொடு புணர்ந்த
இசையும் நடனமும் இசையத் திருத்திக்
கரந்துவரல் எழினியொடு புகுந்தவன் பாடலில்
பொருமுக எழினியிற் புறந்திகழ் தோற்றம்
யாவரும் விழையும் பாவனை யாகலின்
நயந்த காதல் சயந்தன் முகத்தில்
நோக்கெதிர் நோக்கிய பூக்கமழ் கோதை
நாடிய வேட்கையின் ஆடல் நெகிழப்
பாடல் முதலிய பல்வகைக் கருவிகள்
எல்லாம் நெகிழ்தலின் ஒல்லா முனிவரன்
ஒருதலை யின்றி இருவர் நெஞ்சினும்
காமக் குறிப்புக் கண்டனன் வெகுண்டு
சுந்தர மணிமுடி இந்திரன் மகனை
மாணா விறலோய் வேணு வாகஎன
விட்ட சாபம் பட்ட சயந்தன்
சாப விடையருள் தவத்தோய் நீயென
மேவினன் பணிந்து மேதக உரைப்ப
ஒடிய சாபத்து உருப்பசி தலைக்கட்டும்
காலைக் கழையும் நீயே யாகி
மலையமால் வரையின் வந்துகண் ணுற்றுத்
தலையரங் கேறிச் சார்தி என்றவன்
கலக நாரதன் கைக்கொள் வீணை
அலகி லம்பண மாகெனச் சபித்துத்
தந்திரி உவப்பத் தந்திரி நாரில்
பண்ணிய வீணை மண்மிசைப் பாடி
ஈண்டு வருகெனப் பூண்ட சாபம்

இட்டஅக் குறுமுனி ஆங்கே
விட்டனன் என்ப வேந்தவை யகத்தென்

என்னும் நூற்பா அச்சாப வரலாற்றினை விரிவாகக் கூறுகிறது. இது எந்த நூலில் இடம்பெற்றுள்ளது என்பதை அடியார்க்குநல்லார் கூறவில்லை. ஒரு குட்டிக்கதைபோல் தோன்றும் இது ஒரு நூற்பாவா என்ற ஐயமும் எழுகிறது. உரையாசிரியர்களே உருவாக்கிய செய்யுளோ எனவும் எண்ணம் பிறக்கிறது. இது கதையேயாயினும், **ஊர்வசி சாபம் பெற்றுப் பூம்புகாரில் கணிகையாக வந்து பிறந்தாள் என்ற தமிழ் மண்ணில் நிலைத்திருந்த புராதனமான நம்பிக்கை, அக்கால நாடக எழினிகளின் பயன்பாடு** முதலிய செய்திகளை இதனால் அறியலாம். இச்சாப வரலாற்றை இங்கே விளக்கியுரைப்போம்.

பொதிகைமலை முனிவரான அகத்தியர் ஒருநாள் இந்திரன் அவைக்கு வந்தார். அவரை மரியாதை செய்யும் நிமித்தமாக அமரர்கள் அனைவரும் இந்திரனின் அவையில் கூடினர்; முனிவரை வணங்கினர். அந்தப் புண்ணிய நாளைக் கொண்டாடி மகிழும் குறிப்பில், இந்திரன் ஊர்வசியை அழைத்து, 'இனிய பாடலோடு ஈங்கு ஆடல்நிகழ்த்துக!' என்று ஆணையிட்டான். உடனே சித்திரச்சேனன் என்னும் கந்தர்வன் எழுந்து ஆடலரங்கைக் கோலம் புனைந்தான். நாடகநூல், இசைநூல் முதலிய இலக்கணங்களில் சொல்லப் பட்ட மேன்மையான இசையும் நடனமும் திருத்தமுற அமையுமாறு ஊர்வசி ஆடினாள். அப்போது அங்கே கரந்துவரல் எழினியொடு மறைந்து வந்த (இந்திரனின் மகன்) சயந்தன், பொருமுக எழினியின் மறைவில் நின்று, ஊர்வசியின் எழிலை எல்லாம் அள்ளிப் பருகினான். அவன் அப்படி அவளை இரசித்த தோற்றம், அங்கிருந்த யாவரையும் கவனத்திற்கொள்ளச் செய்யும் பாவனையாக இருந்தது. காதல் ஒழுகும் சயந்தனுடைய முகத்தினை நோக்கெதிர் நோக்கினாள் ஊர்வசி. அவனது வேட்கையினால் தானும் காதலுணர்வின் வயப்பட்டுத் தன் ஆட்டம் நெகிழ்ந்தாள். பின்னணி இசைத்த நாரதன் அதைக் கவனித்தான்; கலகமூட்டும் கருத்தில் தன் கையிலிருந்த வீணையில் பகை நரம்புபட வாசித்தான். ஊர்வசி-சயந்தன் காமவிளையாட்டை அகத்தியர் கவனித்துச் சினங்கொள்ளட்டும் என்ற நோக்கத்திலேயே கலகநாரதன் அவ்வாறு வீணையை இசைத்தான். ஊர்வசி ஆடலில் தடுமாற்றம் நிகழ்ந்தது. பாடலுக்குரிய கருவிகள் எல்லாமும் நெகிழ்ந்தன. அந்நெகிழ்வுக்குக் காரணம் யாதென அகத்திய முனிவர் கவனித்தார்; சயந்தன்—ஊர்வசி இருவர் நெஞ்சிலும் காமக்குறிப்பைக் கண்டு, வெகுண்டெழுந்து, அவையில் கொலுவீற்றிருந்த இந்திரனின் மகன் என்றும் பாராமல், முனிவர் அவனை, "மாட்சிமையில்லாத வீரனே! நீ பூலோகத்தில் போய் மூங்கிலாகப் பிறக்கக் கடவாய்!" என்று சபித்தார். இந்திரகுமாரனான சயந்தன் தன் தவறை உணர்ந்து முனிவரைப் பணிந்து தனக்குச் சாப விமோச்சனம் வழங்குமாறு வேண்டினான். முனிவரும் மனமிரங்கி அவனுக்குச் சாபவிடை அருளினார். "ஊர்வசி பூலோகத்தில் கணிகையாகப் பிறப்பாள். அவள் நாட்டியம் கற்றுத் தேர்ந்து தலையரங்கேறும் தருணம், பெரிய மலையில் மூங்கிலாக வளர்ந்து நிற்கும் நீ, அவள் கையில்

தலைக்கோலாகச் சேரும்போது நீவிர் இருவரும் முன்போல் இவ்விந்திர உலகைச் சார்வீர்! நாரதன் கையிலுள்ள வீணை தந்திரி நரம்புகள் இழந்து, வெறும் மணைப்பலகையாக பூலோகத்தில் கிடந்து இங்கே திரும்பட்டும்!" என்று சாபவிடை அருளினார். அகத்தியர் இவ்வாறு ஊர்வசி, சயந்தன், நாரதர் ஆகிய மூவர்க்கும் இட்ட சாப வரலாறு இதுவாகும்.

இந்தச் சாப வரலாற்றினையே இளங்கோவடிகள் அரங்கேற்றுகாதையின் தொடக்கத்தில், முதல் ஏழு அடிகளில் கூறினார். இதனால், புகார் நகரின் கணிகையர் பரம்பரையில் முதலில் வந்த 'மாதவி' ஊர்வசி என்பதும், அவள்வழியில் வந்தவளே இந்த மாதவி என்பதும் தெரிகிறது. அவள் சிறப்பில் குன்றாச் செய்கையொடு பொருந்தியவள்; பிறப்பிலும் குன்றாதவள் என்பது வலியுறுத்தப்படுகிறது. இதன்வழி, மாதவியை ஒரு கணிகை எனத் தம் காப்பியம் நுகர்வோர் இழிவாகக் கருதிவிடாதபடி, அவளைப் பிறப்பிலும் சிறப்பிலும் குன்றாதவளாக உயர்த்திக்காட்ட நினைக்கும் இளங்கோவடிகளின் உள்ளக் கருத்தினை அறிகிறோம்.

சாப வரலாறு — உள்நோக்கக் குறிப்புப் பொருள்!

இந்திர குமாரன் சயந்தன் — உருப்பசி இருவரும் மண்ணில் பிறக்குமாறு சாபம் பெற்றதும், மண்ணில் கணிகையாகப் பிறந்த உருப்பசியின் கையில், மூங்கிலாகப் பிறந்த சயந்தன் தலைக்கோலாக வந்து சேர்ந்தவுடன் சாப விடை அடைவதுமான இச்சாப வரலாறு கற்பனையாகப் புனையப்பட்ட கட்டுக்கதையே ஆகும். இந்தக் கதையைப் புனைந்தவர் யாராக இருக்கும்?..

அகத்திணை இலக்கியத்திற்குச் 'சுட்டி ஒருவர் பெயர்கொளப் பெறாஅர்' எனும் விதிமுறையை விதித்தவர் யார்? வீரயுகக் காலத்து அரசர்கள்! வேறு யார்? அகத்திணை உலகோர் அனைவருக்கும் பொதுவாதலின் இவ்விதி கூறினர் என்பர் சிலர். அதனை ஏற்கமுடியாது. தங்களின் புற வாழ்க்கையை — புகழ், வீரம், கொடை, கருணை என்னும் சிறப்புக்களைத் தம் பெயர் சுட்டிப் பாட அனுமதித்த அரசர்கள், தங்கள் காதலையும் பரத்தைமை யையும் புலவர்கள் அம்பலப்படுத்திவிடக் கூடாது என்ற எச்சரிக்கை யாகத்தான், அகத்திணையில் தலைவன் தலைவியரின் பெயரைச் சுட்டிக் கூறாதே என்ற விதியை வலியுறுத்தினர். 'எளியானை வலியான் அடித்தால், வலியானைத் தெய்வம் அடிக்கும்' என்ற போராட்டப் புரட்சியை முடக்கும் பழமொழியைப் பரப்பியவர்களும் அரச வர்க்கம்தான். இப்படிச் சமூகத்தின் கட்டுப்பாடுகளை, கட்டுக்கதைகளை உள்நோக்கத்தோடு சுயநலமாகப் பரப்பியவர்கள், மக்களை அடக்கி ஆண்ட ஆட்சியாளர் பரம்பரையினர் என்பதை நாம் மறந்துவிடக் கூடாது.

பாலியல் உணர்ச்சியில் நம் அரசர்களுக்கு 'நாம் இந்திரனாக்கும்!' என்ற கர்வம் இருந்தது. அவர்கள் தங்களை இந்திரனின் வாரிசாக — இந்திர குமாரர்களாகவே கருதினர். நாட்டில் ஆடல், பாடல், அழகு மூன்றிலும் சிறந்து விளங்கும் நாடக மகளிரை வானுலக அரம்பையராகப் போற்றி, அவர்களைத் தாங்களே முதலில் பாலியல் இன்பம் அனுபவித்துச் சுவைக்கத்

திட்டமிட்டனர். ஊரைக் கூட்டித் தம் காதல் கணிகையரை அரங்கேற்றம் என்ற பெயரில் ஆடவைத்து, புண்ணிய மலையில் வளர்ந்த மூங்கிலைத் தங்களின் கைகளாகக் கருதி, அதை அனைவரையும் வணங்கவைத்து, 'தலைக்கோல்' என்று அதனை ஊரறிய அந்தக் கணிகையின் கையில் தாங்களே வழங்கி மகிழ்ந்து ஆயிரத்தெட்டுக் கழஞ்சுப் பொன் மாலையையும் பரிசமாக அளிப்பதை வழக்கப்படுத்தினர்.

இந்தக் கூத்துக்குத்தான் அந்தச் சயந்தன்-உருப்பசி காதல் கதை!

மேற்சுட்டிய கதையில் ஊர்வசியை உலகில் அழகிய கணிகையாகப் பிறக்கச்சொன்னது போல, சயந்தனையும் ஓர் அரசகுமாரனாகப் பிறக்க ஏன் சொல்லவில்லை? அப்படி சொல்லியிருந்தால், ஒரு அரசகுமாரனோடு மட்டுமே இந்தக் 'கூத்து' முடிந்துபோயிருக்கும். தொடர்ந்து பாரம்பரியமாகப் பல அரசர்களுக்கு இப்படியான வாய்ப்பு வந்திருக்காது. சயந்தனை ஒரு சடமாக — மூங்கில் குச்சியாகப் பிறக்குமாறு சபித்தது நம் மன்னர்களுக்கு வசதியான கற்பனை ஆனது! வழிவழியாக வரும் அரசர்கள் வழிவழியாக வரும் கணிகையரை இப்படி ஒரு மூங்கில் கழியைக் கொடுக்கும் சாக்கில் தங்களை இந்திர குமாரர்களாகக் கற்பனை செய்து மகிழ்ந்துபோக இது மிக வசதியானது. அரசர்கள் தங்களை இந்திர குமாரர்களாகவும், தம் காதல் பரத்தையரை ஊர்வசிகளாகவும் பாவித்த கற்பனையில் உருவான கதையே 'சயந்தன்-உருப்பசி சாபம் பெற்ற கதை' எனக் கருதலாம்.

கணிகையர் நாடகமாடும்போது, ஆடல்மகளை அந்தர மகளிராகவும் அரசன்மகன் தன்னை இந்திரகுமாரனாகவும் கருதியதற்குச் சீவகசிந்தாமணியில் ஒரு சான்று கிடைத்துள்ளது.

> *வந்துவீழ் மாலை நாற்றி மணியரங்கு அணிந்து வானத்து*
> **இந்திர குமரன் போல இறைமகன் இருந்து காண**
> **அந்தர மகளிர் அன்னார் நாடகம் இயற்று கின்றார்.** *(சீவக. 1253.)*

ஊர்வசி சாப வரலாறு பற்றிய இன்னொரு கதை!

புரூவரன் என்பவன் இந்திரனுடைய நண்பன். வடநூலார் 'புரூவரஸ்' என்று அவனைச் சுட்டுவர். அவனுக்கும் ஊர்வசிக்கும் காதலுறவு இருந்ததாகக் கதையொன்று கூறுவர்.

> *ஒரு நாள் இந்திரசபையில் ஒரு நாடகம் நடந்து கொண்டிருந்தது. அதைப் பார்ப்பதற்கு இந்திரனுடைய நண்பரான புரூவரன் அழைக்கப்பட்டிருந்தான். ஊர்வசி அந்த நாடகத்தில் இலட்சுமி தேவியாக நடித்துக் கொண்டிருந்தாள். அப்படி நடிக்கும்போது, 'புருஷோத்தமா!' என்று மகாவிஷ்ணுவை அழைப்பதற்குப் பதிலாக, 'புரூவரஸ்!' என்று தடுமாற்றத்தில் கூறிவிட்டாள். இதனால் கோபம் அடைந்த இந்திரன், அவளைப் பூவுலகத்துக்குச் செல்லும்படி*

சபித்துவிட்டார். ஆனால் ஊர்வசிக்குக் கிடைத்த இந்தச் சாபம் பூவுலகுக்கு ஒரு வரமாக அமைந்துவிட்டது. ஊர்வசிதான் பூவுலக மக்களுக்கு முதலில் நாட்டியம் கற்றுக் கொடுத்ததாகச் சொல்லப்படுகிறது[10]

என்பார் ஆனந்தி ராமச்சந்திரன்.

பரதநாட்டியக் கலைஞர் பத்மா சுப்பிரமணியம் இதே கதையைக் குறிப்பிடுகிறார்.

இந்த ஊர்வசி என்ற ஒரு பெயர் ரிக்வேத காலத்தில் இருந்தே இருக்கிறது. அந்த ஊர்வசிக்கும் புரூரவஸுக்கும் தொடர்பு பற்றிய இந்தக் கதை ரிக்வேத காலத்தில் ரிக்வேதத்திலே சொல்லப்பட்டு இருக்கிறது. ரிக்வேதத்தில் சொல்லப் பட்டுள்ள அந்தக் கதையை எடுத்துப் பிற்காலத்தில் காளிதாசன் 'விக்கிரம ஊர்வசியம்' என்னும் நாடகம் எழுதுகிறான். விக்கிரமன் என்பது புரூரவஸ்தான். புரூரவஸ், ஊர்வசி கதையை நாடகமாகக் காளிதாசன் எழுதும்போது, இதே இந்திர சபையில் ஊர்வசி ஆடும்போது, சயந்தன் என்று சொல்லவில்லை; அப்பொழுது, புரூரவஸ் பார்க்கிறதனால் இந்த மாதிரிக் காதல் ஏற்பட்டு, தவறாக ஆடி, அப்பொழுது சாபம் கொடுப்பது, காளிதாசன் பிரகாரம் பரதமுனி — நாட்டிய நன்னூல் எழுதிய பரதமுனி சபிக்கிறதாகக் காளிதாசனுடைய விக்கிரம ஊர்வசியம் நாடகத்தில் சொல்லப்பட்டு இருக்கிறது. அதேபோல், பூலோகத்தில் பிறக்கிறாள். அப்பொழுது புரூரவஸ்ஸோடு இங்கு வாழ்ந்துவிட்டுத் திரும்பிப் போய்விடுவதாக அங்குக் கதை இருக்கிறது. இங்குக் கதை அதே கதைதான்; ஊர்வசி சபிக்கப்படுவது என்பது தமிழில் வரும்போது அகஸ்தியரால் என்றாகிவிடுகிறது. பரதருக்குப் பதிலாக அகஸ்தியர் வந்துவிடுகிறார். கதை ஒன்றுதான். அதோடு இல்லாமல் இந்திரனுடைய மகன் சயந்தனைக் கொண்டுவந்து இருக்கிறது. கதை ஒன்றாக இருந்தாலும் கதாபாத்திரங்கள் மாறுவது நாடகத்துக்கு ஆர்வமூட்டுவதாக இருக்கும்[11]

என்று பத்மா சுப்பிரமணியம் ரிக்வேத கதையை விளக்கியுள்ளார்.

இக்கதை வடமொழியிலிருந்து தமிழுக்கு வந்தது என்று கூறும் கருத்து மறு ஆய்வுக்கு உரியது. இக்கதை இங்கிருந்து அங்குப் போயிருக்கவும் வாய்ப்பு உண்டு. இது தமிழ்நாட்டில் வழங்கிய சயந்தன்-ஊர்வசி கதையின் வடமொழித் திரிபு என்று கருதலாம்.

மாதவியின் அரங்கேற்றத் தகுதிகள்

கோவலன் போன்ற செல்வச் செழிப்பான இளைஞர்கள் தம் சிறப்பான மனைவியை மறந்து பரத்தையரிடம் மயங்குவதற்கு மிகுதியும் காரணம், அம்மகளிரின் ஆடல், பாடலோடு கவர்ச்சியான உடல் அழகும் ஆகும். இவை மூன்றும் அரங்கேறுவார்க்குத் தகுதிகளாக வலியுறுத்தப்பட்டன.

ஆடல் மகளிர் பாடும் திறனும் பெற்றிருக்க வேண்டும். அத்துடன் அவளுக்கு அழகும் முக்கியத் தேவையாகக் கருதப்பட்டது. இதனை இளங்கோவடிகள் வெளிப்படுத்துகின்றார்.

ஆடலும் பாடலும் அழகும் என்றுஇக்
கூறிய மூன்றின் ஒன்றுகுறை படாமல்
ஏழாண்டு இயற்றிஓர் ஈராறு ஆண்டில்
சூழ்கழன் மன்னற்குக் காட்டல் வேண்டி (அரங். 8-11)

ஆடல் மகளிர் ஆடல், பாடல், அழகு என்ற மூன்றினுள் ஒன்றுகூடக் குறைவுபடாமல் இருக்க வேண்டுமென்னும் உண்மை தெளிவாகின்றது. ஆடல் மகளை ஏழாண்டு பயிற்சியளித்து மன்னன்முன் அரங்கேற்றுதல் அக்கால மரபாகும். இவ்வடிகளுக்கு உரையெழுதும் அரும்பதவுரையாசிரியர்,

மையுண்கண்ணி மடந்தை மற்றவளை ஐயாண்டு நிரம்பிய பின்றைக் காண்போர் காண அரங்கிற் சிரமம் இருபொழுது ஏழாண்டியற்றுவித்து இப்படியாற் பன்னீராண்டு பிராயம் புக்கபின்பு[12]

என்பர். அடியார்க்குநல்லார்,

கூத்தும் பாட்டும் அழகுமென்று சொல்லப்பட்ட இம் மூன்றினுள்ளும் ஒன்றுங் குறைவுபடாமல், ஐயாண்டில் தண்டியம் பிடிப்பித்து ஏழாண்டு இயற்றுவித்துப் பன்னீராண்டில் வீரக்கழல் சூழ்ந்த காலினையுடைய சோழன் கரிகாற் பெருவளத்தானுக்கு அவனைவயரங்கேறிக் காட்டலை விரும்பி யென்க[13]

என உரைகூறுகின்றார். கோவலன்-கண்ணகி-மாதவி காலத்தில் பூம்புகாரைத் தலைநகராகக் கொண்டு சோழ நாட்டை ஆண்ட மன்னன் கரிகால் சோழன் என்பது அடியார்க்குநல்லார் கருத்தாகும்.

அரங்கேறுவார் தகுதிகளை விளக்குவதற்குப் பழைய நாடக இலக்கண நூற்பாக்கள் சிலவற்றை மேற்கோள்காட்டி அடியார்க்குநல்லார் உரையெழுதுகின்றார்.

பண்ணியம்வைத்து ஆனைமுகன் பரதம் பணிந்து,நாள்
புண்ணிய ஓரை புகன்றனகொண்டு – எண்ணியே
வண்டிருக்கும் கூந்தல் மடவரலை ஐயாண்டில்
தண்டியஞ்சேர் விப்பதே சால்பு[14]

என்று முதலில் ஒரு நூற்பாவினை எடுத்தாளுகின்றார் இந்நூற்பா, பணியாரம் முதலிய படையல்கள் வைத்து 'ஆனைமுகன்' விநாயகரைப் பணிந்து, நல்ல நாளில், புண்ணிய நல்ல முகூர்த்த நேரமான ஓரையில், சொல்லப்பட்ட சடங்குமுறைகளை மேற்கொண்டு ஆடல் பயிற்சி பெறவிருக்கும் அழகான சிறுமியை, ஐந்து வயதில் 'தண்டியம்' சேர்வித்தல் முறையாகும் என்பது இதன் பொருள்.

இந்நூற்பாவில், பணியாரம் படைத்து விநாயகரை வணங்கும் வழக்கு வந்திருப்பதைக் காணலாம். சிலப்பதிகாரக் காலமான கி.பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டில் தமிழகத்தில் விநாயரை யாரும் அறிந்ததில்லை. சிலப்பதிகாரத்தில் எந்த இடத்திலும் விநாயகர் பற்றிய குறிப்பு இல்லை என்பது மனங்கொள்ளத்தக்கது. விநாயகர் வழிபாடு கி.பி. 600-க்குமுன் இருந்ததில்லை. திருஞானசம்பந்தர் தேவாரத்தில் ஒருபாடலில், 'முகமது கரியது' என வரும் இடம்தான் தமிழில் விநாயகரைப் பற்றி வரும் முதல் இடம். சேரமான் பெருமாள் நாயனார் இயற்றிய திருக்கைலாய ஞான உலாவில் கைலாயநாதர் திருவுலாப் புறப்பாட்டின் ஊர்வலத்தில் விநாயகர் வருவதனை அடுத்துப் பார்க்கிறோம். இவ்விலக்கியங்கள் கி.பி. 700-க்குப் பிந்தியன என்பதை அறிதல் வேண்டும். எனவே மேற்சுட்டிய நூற்பாவின் காலம் இக்கால எல்லைக்கு, (கி.பி. 700-க்குப்) பிற்பட்ட காலத்தைச் சார்ந்தது எனக் கருதலாம். ஆஞ்சநேயருக்கு வடைமாலை படைப்பது போன்று, பிள்ளையாருக்குக் கொழுக்கட்டையும் அறுகம்புல் மாலையும் படைப்பதை இன்றைய வழக்கில் பார்க்கிறோம். அன்று 'பண்ணியம்' என்னும் பணியாரத்தைப் படைத்துள்ளனர் என்ற செய்தி வந்துள்ளது. அது பழைய வழக்கம் என்பது இங்குக் கருதத்தக்கது. இந்நூற்பா 'பரதசேனாபதியம்' என்னும் அழிந்துபோன தமிழ் நாடக இலக்கண நூலின் எஞ்சிய நூற்பாக்களுள் ஒன்று என்பது தெரிகிறது.

மேற்சுட்டிய நூற்பாவினைத் தொடர்ந்து, அடியார்க்குநல்லார் சீவகசிந்தாமணிப் பாடல் ஒன்றிற்கு (*சீவக.* 673, ந. மேற்.) நச்சினார்க்கினியர் உரைமேற்கோளாக எடுத்தாண்ட ஒரு நூற்பாவினையும் காட்டுகின்றார்.

வட்டணையும் தூசியும் மண்டலமும் பண்ணமைய
எட்டுடன் ஈரிரண்டு எய்தியபின் — கட்டளைய
கீதக் குறிப்பும் அலங்கா ரமும்கிளரச்
சோதித்து அரங்கேறச் சூழ்[15]

என்பது அந்நூற்பாவாகும். வட்டணை, தூசி, மண்டலம் முதலான சுழன்றும் முன்வந்தும் வட்டமாக நகர்ந்தோடியும் ஆடுகின்ற ஆட்ட நகர்வுகளான காலடைவுகள் அனைத்தும் பண்ணுக்கு ஏற்ப அமையுமாறு கற்று முடித்த பன்னிரண்டு வயது முடிந்த நிலையில், பாடல் குறிப்பும் தன்னை அழகுபடுத்திக்கொள்ளும் கலைத்திறனும் கொண்ட ஒருத்தியை அரங்கேறச் செய்வர் என்பது இந்நூற்பாவின் பொருளாகும். இதுவும் 'பரதசேனாபதியம்' என்னும் அழிந்துபோன நாடக இலக்கண நூலின் எஞ்சிய நூற்பாக்களுள் ஒன்று ஆகும்.

> *வட்டணை என்பது வட்டமிட்டுச் சுழன்றாடும் திறன். தூசி என்பது அரங்கின் முன்வந்து ஆற்றலுடன் ஆடும் திறன். போரில் முன்னணியாக நடக்கும் ஆற்றல்மிகு மறவர் படையைத் தூசிப்படை என்பர். அதைப்போல அரங்கில் முன்னால் வந்து பார்வையாளர்களைப் பார்த்த நிலையில்*

ஆடும் திறனைத் தூசி என்று சுட்டியதாகக் கருதலாம். உடுத்திய ஆடை (தூசி) பறந்தாட ஆடுவதும் தூசி எனப் பட்டது எனவும் கூறலாம். மண்டலம் என்பது மண்டியிட்டு ஆடுதல், வட்டமாகச் சுழன்று ஆடுதல் எனப் பொருள்படும். மண்டிலித்தல், மண்டலித்தல் எனவும் இது அழைக்கப்படும். வட்டணை, தூசி, மண்டலம் மூன்றும் ஆட்டக்கலையில் நுட்பமான நிலைகள். அதனாலேயே இம்மூன்றையும் பன்னிரு ஆண்டுகளில் பண்ணமையக் கற்றபின் அரங்கேறல் முறை என்று இந்நூற்பா வலியுறுத்துகின்றது.

இந்நூற்பாவினைத் தொடர்ந்து மூன்றாவதாக ஒரு பரதசேனாபதிய நூற்பா ஒன்றினையும் மேற்கோளாக எடுத்தாளுகின்றார் அடியார்க்குநல்லார்.

> ***நன்னர் விருப்புடையோள் நற்குணமும் மிக்குயர்ந்தோள்***
> ***சொன்னகுலத் தாலமைந்த தொன்மையளாய்ப் — பன்னிரண்டாண்டு***
> ***ஏய்ந்ததற்பின் ஆடலுடன் பாடல்அழகு இம்மூன்றும்***
> ***வாய்ந்தவரங் கேற்றல் வழக்கு[16]***

என்பது அந்நூற்பாவாகும். ஆடல்கலையில் நல்ல விருப்பம், நற்பண்புகள் இவற்றில் மிக்குயர்ந்த தன்மைகள் கொண்டவளாகவும், உலகத்தோர் சொன்ன தொன்மையான (கணிகையர்) குலத்தில் பிறந்தவளாகவும் உள்ள பெண்மணியைப் பன்னிரண்டு வயது வரையிலும் பயிற்சிமேற்கொள்ளச் செய்து அதன்பின், ஆடலுடன் பாடல் திறனும் அழகுக் கோலமும் கைவரப் பெற்ற நிலையில் அவளை அரங்கேற்றுதலே முறையாம் என்பது இந்நூற்பாவின் பொருளாகும்.

ஆடல், பாடல் என்னும் கலைகளைக் கற்கும் திறன் மட்டும் இருந்தால் முழுத் தகுதியாகக் கொள்ளப்படாது; அழகும் மிகத் தேவையான தகுதியாகக் கருதப்பட்டது. இவற்றோடு ஆடல்கலை வல்லாளாக வரவேண்டும் என்ற பெருவிருப்பமும் நற்குணங்களும் ஆடல்குலத்தில் பிறந்த குலத்தகுதியும் வாய்த்திருக்க வேண்டும் என்பதும் துணைத் தகுதிகளாக எண்ணப்பட்டன.

இந்நூற்பாவில், 'சொன்ன குலத்தால் அமைந்த தொன்மையளாய்' என்ற தொடர் சிந்திக்கத்தக்கதாக உள்ளது. இன்ன குறிப்பிட்டதொரு குலத்தில் பிறந்தவளாகவும், அக்குலம் தொன்று தொட்டு ஆடல் மரபுடையதொரு குலமாகவும் இருத்தல் வேண்டும் என்பதும் அரங்கேறுவார் தகுதிகளில் ஒன்றாக இருந்த உண்மையை இது காட்டும்.

தொன்மையானதாகச் சொன்ன குலம் எது?

'கணிகையர்' குலம் தொல்மரபுடைய குலமா? கணிகையர் பற்றிய முதல் செய்தியே நமக்குச் சிலப்பதிகாரத்திலேதான் கிடைக்கிறது. அதற்கு முந்திய தமிழ் இலக்கணமான தொல்காப்பியம், சங்க இலக்கியப் பாடல்கள் எவற்றிலும் 'கணிகை' என்ற சொல்லாட்சி இல்லை என்பது தெளிவு.

எஸ்.வையாபுரிப்பிள்ளை,

முற்சங்க காலத்தில் கணிகையர் என்ற சொற்போலும் இல்லை[17]

என்பார். எனினும் கணிகையரோடு ஒத்த பரத்தையர், கொண்டி மகளிர், நாடகமகளிர் எனப்படும் விறலியர் ஆகிய இனத்தவரைச் சங்கப் பாடல்களில் நிறையவே பார்க்கிறோம். தொன்மைக் குலத்தவரான அவர்களின் வழிவந்தவராகக் கணிகையரைக் கருதலாம்.

'கணிகையர்' — வகை

மாதவியை 'நாடகக் கணிகை' என்று சிலப்பதிகாரப் பதிகம் குறிப்பிடுகிறது.

'நாடக மேத்து நாடகக் கணிகை' *(சிலப். பதிகம். 15)*

என்பது இதற்குச் சான்று. மணிமேகலையிலும் மாதவி, 'ஆடலங் கணிகை' எனப்பட்டாள்.

ஆய பிறவியில் ஆடலங் கணிகை
மாதவி ஈன்ற மணிமே கலையான் *(மணி. 11: 13-14.)*

நாடகக் கணிகை என்பார் கணிகையருள் ஒரு வகையினர் என்பதை அறியலாம்.

மாதவி மணிமேகலையை ஈன்ற நாளில், சோழ வேந்தன் அவளுக்கு விழுப்பமான சிறப்புகள் செய்தான். குழந்தையை ஈன்று, தூய்மையில்லாத நாட்கள் நீங்கியபிறகு, முதுகணிகையர் பலர் அவள் குழந்தைக்குப் பெயர் வைக்க வந்த செய்தியை இளங்கோவடிகள் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

வேந்துறு சிறப்பின் விழுச்சீர் எய்திய
மாந்தளிர் மேனி மாதவி மடந்தை
பால்வாய்க் குழவி பயந்தனள் எடுத்து
வாலா மைந்நாள் நீங்கிய பின்னர்
மாமுது கணிகையர் மாதவி மகட்கு
நாம நல்லுரை நாட்டுதும் என்று *(சிலப். 15: 21-26)*

என வரும் அடைக்கலக்காதை அடிகளால் இதனை அறியலாம்.

புகார் நகரில் ஆயிரம் கணிகையர் இருந்தனர் என்றும், மாதவியின் இல்ல நிகழ்ச்சிக்கு அவர்கள் அனைவரும் ஒன்றுகூடினர் என்றும் இளங்கோவடிகள் கூறுவார். இதனை,

அணிமே கலைபா ராயிரங் கணிகையர்
மணிமே கலையென வாழ்த்திய ஞான்று *(சிலப். 15: 38-39)*

என்னும் சிலப்பதிகார இந்திரவிழவூரெடுத்தகாதை அடிகளால் அறியலாம்.

ஆயிரம் கணிகையருள் பல வகையினர் இருந்தனர். இவர்களுள்,

> **காவற் கணிகையர் ஆடற் கூத்தியர்**
> **பூவிலை மடந்தையர் ஏவற் சிலதியர்** (சிலப். 5: 50-51.)

என்று கணிகையர் சிலரை இளங்கோவடிகள் ஓரிடத்தில் வகைப்படுத்தியுள்ளார்.

'காவற் கணிகையர்' என்பார் 'இராக்கடை வேசையர்' என்பார் அரும்பவுரையாசிரியர்; 'களத்தாடுங் கூத்திகள் இராக்கடைப் பெண்டுகளென்பாரும் உளர்' என்பார் அடியார்க்குநல்லார். இவர்கள் இரவின் கடையாமத்தில் களத்தில் ஆடிப் பொருள் வவ்வும் பொருட்பெண்டிர் ஆவர்.

'ஆடற்கூத்தியர்' என்பார் 'அகக்கூத்து முதலியன ஆடுவார்', 'அகக்கூத்தாடும் பதியிலார்' என்பர் உரையாசிரியர்கள். இவர்கள் கணவன் (பதி) இல்லாத ஆடல் கணிகையர்.

'பூவிலை மடந்தையர்' என்பவர் 'பரிசங்கொள்வார்', 'அற்றைப் பரிசங்கொள்வார்' என்பர். நாளும் பொருள்பெற்று இன்பம் தரும் பொருட்பெண்டிர் இவர்கள் எனத் தெரிகிறது.

'ஏவல் சிலதியர்' என்பார் இக்கணிகையர்க்குக் குற்றேவல் புரியும் பெண்டிர் ஆவர். பன்றியுடன் சேர்ந்த கன்றுபோல், இவர்களையும் கடைநிலைக் கணிகையரெனக் கருதலாம்.

கணிகையர் என்பவரைக் குறிப்பிடுவது போல, இளங்கோவடிகள் பரத்தையர் இனத்தவர் சிலரையும் தம் காப்பியத்தில் குறிப்பிடுவது காண்கிறோம்.

> **வம்பப் பரத்தை வறுமொழி யாளனொடு** (சிலப். 10 : 219.)

என்ற வரிக்கு உரையெழுதும் அடியார்க்குநல்லார்

> *இடங்கழி காமத்தாளாகிய **குண்டக்கணிகை** யொருத்தியும் ஒருவனுங்கூடி இவர்கள் இருக்கின்ற மணம்பரந்ததோர் பொழிலிடத்தே அணுகினராய்ச் சென்றவரென்க. வம்பப் பரத்தை - புதிய பரத்தைத் தன்மையையுடையாள்; குண்டம் என்றபடி. இனி, மனவெழுச்சியால் தோன்றினபடி சொல்லித் திரியும் பரத்தை யென்றுமாம்*[18]

என்பார். இதனால், 'குண்டக் கணிகை' என்பவர் கணிகையருள் கடைநிலையினர் என்பதை அறியலாம். இத்தகையோரை இளங்கோவடிகள் தம் காப்பியத்தில்,

> **நெறியின் நீங்கியோர்** (சிலப். 14: 17.)

> **கடைகழி மகளிர்** (சிலப். 14: 71.)

என்றும் வேறு சொல்லாட்சிகளாலும் குறிப்பிடுகின்றார். பொருள் ஒன்றையே தம் குறியாகக் கருதும் இக்கடைகழி மகளிரான கணிகையர், தம்மை விரும்பிவந்த செல்வந்தரின் வளத்தையெல்லாம் உறிஞ்சி முடித்ததும் எந்த நெறியுமின்றி அவர்களைத் தேனுண்ட வண்டு பூக்களைத் துறப்பதுபோல் நீங்குவர். இதனால் 'நெறியின் நீங்கியோர்' என்று குறிப்பிட்டார் எனக் கருதலாம். இத்தகையோரைச் சங்கப் பாடல்கள் 'கொண்டி மகளிர்' என்று சுட்டும்.

கொண்டி மகளிரும் கணிகையரும்

போரில் வென்ற அரசன், பகையரசனின் ஆசைநாயகிகளாம் ஆடல் மகளிரைக் கைப்பற்றிக் கொண்டுவந்த மகளிர் இவராதலால், 'கொண்டி மகளிர்' எனப்பட்டனர் என்பர் சிலர். பகைநாட்டு வளத்தைக் கொள்ளையிடும் வலிய மறவர்களைக் "கொண்டி மள்ளர் கொல்களிறு பெறுக" (பதிற்.43) என்பர். 'கொண்டி மள்ளர்' போல, செல்வந்தர் வளத்தைக் கொள்ளையிடும் பண்பால் இவர்கள் 'கொண்டி மகளிர்' எனப்பட்டனர் எனக் கருதுதல் பொருந்தும். கொண்டி மகளிர் என்பதற்கு,

> *பொருளைக் கொள்ளை கொள்ளும் பரத்தையர்*[19]

என்று சங்க இலக்கியப் பொருட்களஞ்சியம் பொருள் கூறுகிறது.

கொண்டி மகளிரின் பரத்தைமையை மதுரைக்காஞ்சி விரிவாகப் பேசுகிறது. வானமண்டலமே கமழும்படி மணம்வீசிய மலர்மாலைகள், தம் அழகில் விழுந்த வீழ்துணையான ஆடவரைத் தழுவியதால் வாடி வதங்கி ஒப்பனை குலைய, பின்னும் புதிய மலர்களைச் சூட்டிப் புதுக்கி ஒப்பனை செய்துகொண்டு தங்கள் கையில் வைத்திருக்கும் தொடியணிந்த முத்திரைக்கோலை வீசி நடப்பார்கள். தாம் சூடிய புதிய மலர்கள் தெருவெல்லாம் கமழ, மேலான அழகு வனிதையர் எனக் கோலப் பொலிவு கூட்டி, பெரிய பெரிய குவளைப் பூக்கள் பலவற்றை மோந்தால் மணம் வருமே அத்தகைய நறுமணத்தோடு ஒரு மலர்த்தோட்டம் போலப் பூக்கள் பல சூடியவராய் நடப்பர். தம்மைப் புணர்ந்த இளைஞரின் நகைகள் அணிந்த அகன்ற மார்பகங்களை வடுக்கொளக் கட்டியணைத்து, மாயப்பொய்கள் பலவற்றை, மனத்தில் ஒன்றும் சொல்வது மற்றொன்றுமாக இனிக்கப் பேசுவர். வெளியூரினர் உள்ளூரினர் என்றெல்லாம் பாராது, தம் அழகில் மயங்கி வந்த அனைத்து இளைஞரான செல்வந்தர்களின் வளத்தினை முழுதுமாய் உறிஞ்சி, மலரில் தேனுண்டு முடித்ததும் அதை விட்டுச்செல்லும் வண்டினங்களைப் போலச் செல்வங்களைக் கவர்ந்ததும் அவர்களைத் துறப்பர். பின்னர், பழுமரங்களை நாடிச் செல்லும் பறவைகளைப்போலக் கொழுங்குடிச் செல்வரும் பிறரும் கூடிய மணவிழா நிகழும் இல்லங்களைத் தேடிச் செல்வர். அங்கே பொற்றொடி முதலியவற்றை அணிந்த இளமகளிர் தோற்றம் கொண்டு, சுடர் விளக்கின் ஒளியில் பலருடன் உடல்நெருங்கி உறவாடி, விசும்பில் அமர்ந்தாடும் வானவ மகளிரைப்போலத் தம்மைக் கண்டோர் நெஞ்சு தடுமாற்றங் கொள்ளும்

அளவில் மயக்குவர். யாழிசையோடு பொருந்தி முழங்கும் முழவின் இசையில் மகிழ்ந்து கூத்தாடுவர். பின்னும் நீர்த்துறை சென்று, அங்கே வளர்ந்த மென்தளிர் முதலானவற்றால் ஆடை செய்து கவர்ச்சியாக உடுத்திக் கொண்டு மணங்கமழும் மனைகள் தோறும் 'பொய்தல்' என்னும் நாடகத்தை நடித்துத் திரிவர். இத்தகைய கொண்டிமகளிரை,

வீழ்துணை தழீஇ வியல்விசும்பு கமழ
நீர்திரண் டன்ன கோதை பிறக்கிட்டு
ஆய்கோல் அவிர்தொடி விளங்க வீசிப்
போதவிழ் புதுமலர் தெருவுடன் கமழ
மேதகு தகைய மிகுநலம் எய்திப்
பெரும்பல் குவளைச் சுரும்புபடு பன்மலர்
திறந்துமோந் தன்ன சிறந்துகமழ் நாற்றத்துக்
கொண்டல் மலர்ப்புதல் மானப் பூவேய்ந்து
நுண்பூண் ஆகம் வடுக்கொள முயங்கி
மாயப் பொய்பல கூட்டிக் கவவுக்கரந்து
சேயரும் நணியரும் நலன்நயந்து வந்த
இளம்பல் செல்வர் வளந்தப வாங்கி
நுண்தாது உண்டு வறும்பூத் துறக்கும்
மென்சிறை வண்டினம் மானப் புணர்ந்தோர்
நெஞ்சு ஏமாப்ப இன்துயில் துறந்து
பழந்தேர் வாழ்க்கைப் பறவை போலக்
கொழுங்குடிச் செல்வரும் பிறரும் மேஎய
மணம்புணர்ந் தோங்கிய அணங்குடை நல்லில்
ஆய்பொன் அவிர்தொடிப் பாசிழை மகளிர்
ஒண்சுடர் விளக்கத்துப் பலருடன் துவன்றி
நீல்நிற விசும்பில் அமர்ந்தனர் ஆடும்
வானவ மகளிர் மானக் கண்டோர்
நெஞ்சு நடுக்குறூஉக் கொண்டி மகளிர்
யாம நல்யாழ் நாப்பண் நின்ற
முழவின் மகிழ்ந்தனர் ஆடிக் குண்டுநீர்ப்
பனித்துறைக் குவவுமணல் முனைஇ மென்தளிர்க்
கொழுங்கொம்பு கொழுதி நீர்நனை மேவர
நெடுந்தொடர்க் குவளை வடிம்புற அடைச்சி
மணங்கமழ் மனைதொறும் பொய்தல் அயர (மதுரைக். 561-589)

என்று மதுரைக்காஞ்சி, 'வானவ மகளிர் உருப்பசி'யைப் போன்றவரான கொண்டி மகளிரின் பரத்தைமைப் பண்பை விதந்து விரிவாகக் கூறியுள்ளதை இங்குக் கணிகையரோடு ஒப்பிடலாம்.

கொண்டி மகளிர் பற்றிப் பட்டினப்பாலை ஒரு செய்தியைத் தருகிறது. இவர்கள் அந்தி நேரம் வந்துவிட்டால், ஊருணியில் குளித்துத் தம்மைத் தூய்மைப்படுத்திக் கொள்வர். நந்தாவிளக்கை ஏற்றி வைத்து, மலரணிந்த, 'மெழுக்கம்' எனப்படும் ஆடுகளத்தில் ஏறிப் புதிய வழிப்போக்கர் வந்துபோகும் அம்பலத்தில் விடிய விடிய ஆடுவார்கள் என்னும் செய்தியை,

கொண்டி மகளிர் உண்துறை மூழ்கி
அந்தி மாட்டிய நந்தா விளக்கின்
மலர்அணி மெழுக்கம் ஏறிப் பலர்தொழ
வம்பலர் சேக்கும் கந்துடைப் பொதியில் (பட்டினப். 246-249)

என்னும் அடிகளில் காணலாம். ஆடலுக்கு ஏற்றிய விளக்கு இரவு முழுவதும் அவியாது எரியும் என்பதால் அது 'நந்தா விளக்கு' எனப்பட்டது. இரவு முழுவதும் வம்பலர் வந்துபோகக் கொண்டிமகளிர் பரத்தைமை பூண்டனர் என்ற செய்தியை இதனால் அறிகிறோம்.

சங்ககாலக் கொண்டி மகளிரின் வழிவந்தவர்களாகவும் இளங்கோ ஸ்டிகளின் காலத்துக் கணிகையர் சிலர் இருந்தனர்.

தாக்கணங்கு அனையார் நோக்குவலைப் பட்டாங்கு
அரும்பெறல் அறிவும் பெரும்பிறி தாகத்
தவத்தோ ராயினும் தகைமலர் வண்டின்
நகைப்பதம் பார்க்கும் இளையோ ராயினும்
காம விருந்தின் மடவோ ராயினும்
ஏம வைகல் இன்துயில் வதியும்
பண்ணும் கிளையும் பழித்த தீஞ்சொல்
எண்ணெண் கலையோர் இருபெரு வீதியும் (சிலப். 14: 160-167.)

என்பது மதுரைக்காஞ்சி கூறுவதோடு ஒப்புநோக்கத்தக்கது. கணிகையர் இயல்புகளை மணிமேகலை,

பண்தேர் மொழியில் பயன்பல வாங்கி
வண்டில் துறக்கும் கொண்டி மகளிரை (மணி. 18 : 108-109)

என்பதால், ஆய்கோல் ஏந்திய சங்ககாலக் கொண்டி மகளிரே சிலப்பதிகார, மணிமேகலைக் காலத்தில் தண்டியம் பிடித்த கணிகையராக இருந்தனர் என்ற செய்தியை அறியலாம்.

கணிகையர் அறுபத்துநான்கு கலைகள் கற்றவர்களாக இருந்தனர் என்று இளங்கோவடிகள் பல இடங்களில் கூறுகிறார்.

எண்ணெண் கலையும் இசைந்துடன் போக (சிலப். 8: 64.)

எண்ணெண் கலையோர் இருபெரு வீதியும் (சிலப். 14: 167.)

எண்ணான்கு இரட்டி இருங்கலை பயின்ற
பண்ணியல் மடந்தையர் பயங்கெழு வீதித்
தண்ணுமை முழவம் தாழ்தரு தீங்குழல்
பண்ணுக்கிளை பயிரும் பண்ணியாழ்ப் பாணியொடு
நாடக மடந்தையர் ஆடரங்கு இழந்தாங்கு (சிலப். 22: 138-142.)

ஆய கலைகள் அறுபத்து நான்கில் குறிப்பிட்ட சிலவற்றை மணிமேகலை விரித்துக் கூறுகிறது. கணிகையர் வேத்தியல், பொதுவியல் முதலான கூத்தும் பாட்டும் தூக்கும் என்று அவற்றோடு யாழ், தண்ணுமை, குழல் முதலான

இசைக்கருவிகளை இசைக்கும் திறன், பந்தாடும் கலை, அறுசுவையுடன் சமைக்கும் மடைநூல் கலை, நறுமணப்பொடி செய்தல், நன்னீராடல், உறங்குவதுபோல் நடிக்கும் கலை (பாயற்பள்ளி), காலத்திற்கேற்ப ஒழுகும் திறன், கை கால்களால் செய்யும் 108 கரணவகைக் கலை, பிறர் நினைப்பதை அறியும் மாயக்கலை, கட்டியுரைக்கும் சொல்வன்மை, வேண்டியபோது மறைந்துறையும் கலை, தன்னை நாடிவரும் செல்வந்தரின் உருவத்தை ஓவியமாய் எழுதும் கலை, மலராய்ந்து தொடுத்தல், பொழுதிற்கு ஏற்ப ஒப்பனை புனைதல், முத்து முதலியவற்றை மாலையாகக் கோத்தல், காலக்கணிதக் கலை, மற்றுமுண்டான பிற கலைகள், ஓவியச் செந்நூல், அதன் உரை நூல் விளக்கம் என்று பற்பல கலைகளையும் கற்றுத் தேர்ந்தவர் கணிகையர் என்று மணிமேகலை கூறும்.

> ***வேத்தியல் பொதுவியல் என்றிரு திறத்துக்***
> ***கூத்தும் பாட்டும் தூக்கும் துணிவும்***
> ***பண்ணியாழ்க் கரணமும் பாடைப் பாடலும்***
> ***தண்ணுமைக் கருவியும் தாழ்தீங் குழலும்***
> ***கந்துகக் கருத்தும் மடைநூற் செய்தியும்***
> ***சுந்தரச் சுண்ணமும் தூநீ ராடலும்***
> ***பாயற் பள்ளியும் பருவத்து ஒழுக்கமும்***
> ***காயக் கரணமும் கண்ணியது உணர்தலும்***
> ***கட்டுரை வகையும் கரந்துறை கணக்கும்***
> ***வட்டிகைச் செய்தியும் மலராய்ந்து தொடுத்தலும்***
> ***கோலங் கோடலும் கோவையின் கோப்பும்***
> ***காலக் கணிதமும் கலைகளின் துணிவும்***
> ***நாடக மகளிர்க்கு நன்கனம் வகுத்த***
> ***ஓவியச் செந்நூல் உரைநூற் கிடக்கையும்***
> ***கற்றுத் துறைபோகிய பொற்றொடி நங்கை*** *(மணி. 2: 18-33.)*

இங்குச் சொல்லப்பட்ட கலைகளுள் பல, ஆடவரைத் தன்வயப்படுத்தும் திறனைக் காட்டும். இதனால் பழந்தமிழ்க் கொண்டி மகளிரொடு கணிகையர் ஒத்திருப்பது காணலாம்.

பரத்தையரும் கணிகையரும்

சங்கப் பாடல்களில் வரும் பரத்தையரோடும் பிற்காலக் கணிகையரை வைத்து எண்ணலாம். தலைவனைக் கவரும் பரத்தையர் மனத்தளவில் ஒட்டாத வாழ்க்கை வாழ்வர்; பொருள் கவர்தல், தலைவியின் வசவுகளுக்கு உரியவராதல், சிலபோது தலைவர்க்குக் குழந்தைகளையும் பெற்றுத் தருதல் முதலான பண்புகளில் பிற்காலக் கணிகையர் பரத்தையரை ஒப்பர்.

கணிகையர் பற்றியப் பெருங்கதை சில செய்திகளைத் தருகிறது.

> ***காமுறற் கொவ்வாய்க் கயக்கமி லாளநீ***
> ***ஒட்டாக் கணிகையைப் பெட்டனை யென்பது*** *(பெருங். 1.36: 283-284.)*

> ***பணிமொழிச் செவ்வாய்க் கணிகை மகளிரொடு*** *(பெருங். 3.17: 48.)*

கடைமனை பூட்டிக் கணிகையில் விட்டுப்
பொய்தல் மகளிரொடு புனலாட் டயரினும் (பெருங். 1.36: 33-34.)

கண்ணிலி யாகுமிக் கணிகை மகளெனக்
கூத்தி மருங்கிற் குலம்பழிப் போரும் (பெருங். 1.35: 163-164.)

காதற் குமரனைக் கருமக் காமத்துக்
கணிகை திறவயிற் பிணிபிறர்க் குணர்த்தி
இகழ்வொடு பட்ட புகழ்காண் அவையத்து (பெருங். 29: 102-104.)

பரத்தையர் மணமாகாமலே மனைவிபோல் வாழ்வர். ஆதலால் இவர்கள் **'வரைவின் மகளிர்'** (திருமணமாகாத பெண்டிர்) என்று சங்ககாலத்தில் சுட்டப்பட்டனர். சங்ககாலப் பரத்தையரைச் சேரிப்பரத்தை, இல்பரத்தை, காதல் பரத்தை, காமக்கிழத்தியர் எனப் பல்வகைப்படுத்துவர்.

ஊரின் புறத்தேயுள்ள பரத்தையர் குடியிருப்பில் வாழ்ந்து ஒவ்வொரு நாளும் வேறுவேறு ஆடவரோடு பொருளுக்காகக் கூடும் பரத்தையர் **சேரிப் பரத்தையர்** ஆவார்.

இல்லக்கிழத்தியர் போல ஒருவனோடு மட்டுமே வாழும் பரத்தை **இல்பரத்தை** ஆவாள். அத்தகையோரைக் **காதல் பரத்தையர்** என்றும் அழைப்பர். (இக்கால **வைப்பாட்டி** போன்றோர்.)

காமக் கிழத்தியர் என்பவரும் ஒருவனுக்கே உரிமை பூண்டு மனைவி போல் ஒழுகுபவர் ஆவர்.

காதல் பரத்தைக்கும் காமக் கிழத்திக்கும் உள்ள வேறுபாடு யாதெனில், பலரோடு இன்பம் துய்த்த பொருட்பெண்டிரான சேரிப்பரத்தையின் மகளாகப் பிறந்து, தன் தாய்போலன்றி ஒருவனோடு மட்டுமே உரிமை பூணும் விரதத்தை மேற்கொண்டவர் காதல் பரத்தை ஆவார். வழிவழியாகக் குலமகளிரைப் போல ஒருவனோடே உரிமை பூண்ட குலப்பரத்தையின் மகளாகப் பிறந்து, தானும் அவ்வாறே ஒருவரோடு மட்டுமே வாழ்ந்துவருபவர் காமக் கிழத்தியர் எனப்பட்டனர்.

இத்தகைய காமக் கிழத்தியரோடு ஒப்புமையுடைய கணிகையரும் சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் இருந்தனர். அரசர்கள் அத்தகைய காமக்கிழத்தி போன்றவரான கணிகையர்க்குப் பல வரிசைகளையும் தந்து பாதுகாத்தனர். கணிகையர்க்கு அரசர் கூடார வண்டி, பல்லக்கு, மாணிக்கம் பதித்த கட்டில் முதலியன கொடுத்துப் பூம்பொழில்களில் அவர்களை மெய்தொட்டுப் புணர்ந்து மகிழ்ந்து, பின்னும் சாமரைக்கவரி, தங்க வெற்றிலைப்பெட்டி, உடைவாளும் கொடுத்து அவர்களை வளமுடன் புதுமணப்பெண் போல வாழவைத்த செய்தியை இளங்கோவடிகள் விளக்கமாய் உரைக்கிறார்.

வையமும் சிவிகையும் மணிக்கால் அமளியும்
உய்யா னத்தின் உறுதுணை மகிழ்ச்சியும்
சாமரைக் கவரியும் தமனிய அடைப்பையும்
கூர்நுனை வாளும் கோமகன் கொடுப்பப்

பெற்ற செல்வம் பிறழா வாழ்க்கைப்
பொற்றொடி மடந்தையர் புதுமணம் புணர்ந்து (சிலப். 14: 126-131.)

அரசர் கணிகையரை மெய்தொட்டுத் தழுவி மெய்யுறுபுணர்ச்சி கொள்வர் என்பதற்கு இது சான்று. இதனால் சில கணிகையர் அரசச் செல்வாக்குடன் செல்வச் செழிப்பாக வாழ்ந்துவந்தனர் எனலாம்.

நாடகமாடும் கணிகைக்கு நிலத்தைத் தானமாகக் கொடுத்த செய்தியைக் கல்வெட்டுக்களினால் அறியமுடிகின்றது.

> *திருநெல்வேலி மாவட்டம், கல்லிடைக்குறிச்சிக்கு அருகிலுள்ள திருவாலீசுவரர் கோயில் கல்வெட்டில் **உய்யவந்தாள் அழகிய யசோதை** என்ற கணிகை அக்கோயிலில் நாடகம் ஆடியதற்காக நிலமானியம் பெற்றுள்ளாள் என்பர் பம்மல் சம்பந்த முதலியார்.*[20]

கணிகையர் குலத்தில் பிறந்த மாதவி, பத்துத் துவரினும் ஐந்து விரையினும் முப்பத்திருவகை ஓமாலிகையினும் ஊறிய நீரில் நீராடி ஒப்பனை பூண்ட முறைகளைச் சிலம்பின் கடலாடுகாதையில் காணும்போது, அவளது செல்வச் செழிப்பையும் ஆடம்பர வாழ்க்கையையும் உணரலாம்.

விறலியரின் வழித்தோன்றலே 'கணிகையர்'

கணிகையர் சங்ககால விறலியரின் வழித்தோன்றல்கள் எனக் கருதுதற்கு நிறைய இடமுண்டு. மாதவியை இளங்கோவடிகள் 'நாடகக் கணிகை' என்றது போலவே, விறலியரும் சங்க காலத்தில் 'நாடக மகளிர்' எனச் சுட்டப்பட்டனர்.

நாடக மகளிர் ஆடுகளத்து எடுத்த
வீசி வீங்கு இன்னியம் கடுப்ப (பெரும்பாண். 55-56.)

என்ற பெரும்பாணாற்றுப்படையின் அடிகளில், நாடக மகளிரான விறலியரே 'இன்னியம்' என்னும் நாடகத்திற்குரிய முழவினை இயக்கிய செய்தி சொல்லப்பட்டிருப்பதைக் காணலாம்.

விறலியர் பரத்தையரினும் ஒருபடி மேலாக, தலைவன் வாழும் தெருவுக்கே வந்து, தலைவனை மயக்கித் தன்வயப்படுத்தும் தன்மையால் இவர்களைக் கண்டு இல்லக் கிழத்தியர் கிலிகொள்வர். நாடகக் கோலம் பொலிய விறலியர் வந்துவிட்டால் குலமகளிரெல்லாம் பதறியடித்து எழுந்து, 'நம் கணவன்மார்களைக் காப்போம், வாருங்கள்' எனக் கூவுவர்.

விழவுக்களம் பொலிய வந்து நின்றோளே
எழுமினோ எழுமின்நம் கொழுநர் காக்குவம் (நற். 170)

என்பதால், விறலியர் குலமகளிர் சமூகத்தில் அஞ்சத்தக்க பிறவிகளானதை அறியலாம்.

சங்ககால அரசர்கள் விறலியர்க்கு அளவிறந்த பரிசுகளை வாரி வழங்கிய செய்திகளைக் காண, 'அரசக் கணிகையர்' போலவே அக்கால விறலியர் வளமான வாழ்க்கை வாழ்ந்தனர் எனலாம்.

காற்றைக் கிழித்து விரைந்து செல்லும் வாள்முகம் கொண்ட 'பாண்டில்' எனப்படும் குதிரைகள் பூட்டிய கூடார வண்டியை, விரைந்து செலுத்தும் வலவனோடு சேர்த்து விறலிக்குப் பரிசளித்ததைச் சிறுபாணாற்றுப் படையில் பார்க்கலாம்.

ஊர்ந்துபெயர் பெற்ற எழில்நடைப் பாகரொடு
மாசெலவு ஒழிக்கும் மதனுடை நோன்தாள்
வாண்முகப் பாண்டில் வலவனொடு தரீஇ
அன்றே விடுக்குமவன் பரிசில்... (சிறுபாண். 258-261.)

என்பது இதற்குச் சான்றாகும். பெரும்பாணாற்றுப்படை இச்செய்தியை இன்னும் வளர்த்து — நான்கு குதிரைகள் பூட்டிய தேர் கொடுத்ததோடு அமையாமல், பகையரசரிடமிருந்து கைப்பற்றிய விண்ணில் பறந்து செல்லும் குதிரைகளையும் பசும்படையும் தருவான் என்று கூறுவதைக் காணலாம்.

வளைகண் டன்ன வாலுளைப் புரவி
துணைபுணர் தொழில நால்குடன் பூட்டி
அரித்தேர் நல்கியும் அமையான், செருத்தொலைத்து
ஒன்னாத் தெவ்வர் உலைவிடத்து ஒழித்த
விசும்புசெல் இவுளியொடு பசும்படை தரீஇ
அன்றே விடுக்கும்அவன் பரிசில்... (பெரும்பாண். 488-493.)

இச்செய்திகளை நோக்க, விறலியரின் வழிவந்தவரே கணிகையர் என்பதை அறியலாம்.

> *அரசர் முதலியவர்களை இசையினாலும் கூத்தினாலும் மகிழ்வித்து, அவர்களுக்குத் தோழர் என்ற நிலையில் பல சந்தர்ப்பங்களிலும் உதவிவந்த பாணர்கள் தங்கள் பதவியை இழந்து விட்டார்கள். இவர்களாற் பேணப்பட்டு வந்த இசையும் கூத்தும் ஆதரவிழந்தன. இவ்விரு கலைகளையும் பேணுவார் பிறராயினர். சமுதாயத்திலுள்ள தங்களை அரசர் முதலியோர் நயந்து விரும்பும் வண்ணம் இக்கலைகளை ஆதாரமாகக் கொண்டனர். இருகலைகளும் வளர்ச்சியுற்றன. நாளடைவில் இக்கலைகளிற் பயிற்சி மிக்க பொதுமகளிர் 'கணிகையர்' என்ற பதவி பெற்றனர். இவர்கள் பயின்ற கலைகள் அரசர் முன்பு அரங்கேற்றப்பட்டன. தலைக்கோல் — தானம் முதலிய வரிசைகளையும் இவர்கள் அரசர்பாற் பெறலாயினர். கலைகளின் நிலைக்களமே பாணரிடமிருந்து கணிகையரிடம் மாறிவிட்டது*[21]

என்று எஸ். வையாபுரிப்பிள்ளை கூறுவது இங்கு ஒப்புநோக்கத்தக்கது.

கொப்பூழ் வருணனையும், தொடை வருணனையும் சங்கப்புலவர்கள் குலமகளிர்க்குச் சொன்னதில்லை. பொருநராற்றுப்படையில் பாடினிக்கும் சிறுபாணாற்றுப்படையில் விறலியருக்கும் இத்தகைய வருணனைகள் வருவதைப் பார்க்கிறோம். (பொருநர்.37, 40; சிறுபாண்.19-20). இதே மரபையே இளங்கோவடிகளும் கணிகையர்குல மாதவியை வருணிக்குமிடத்து,

குறங்கு செறிதிரள் குறங்கினிற் செறித்து (சிலப். 6: 86)

என விறலியரைப்போலவே வருணிப்பதில் பின்பற்றியுள்ளார்.

கணிகையர் போலவே விறலியரும் அரங்கேறும் மரபு உண்டு. இதற்குக் கூளப்ப நாயக்கன் இயற்றிய விறலி விடு தூது சான்றாக அமைகின்றது.

எண் திசையோர் மெச்ச அரங்கேறினாள் (விறலிவிடு தூது, 197.)

இவற்றால் பழங்கால விறலியரின் வழித்தோன்றல்களே கணிகையர் என்பது தெளிவாகும்.

கற்பின் விறலியர்

விறலியர் பாணர் வீட்டுப் பெண்களாவர். மீன்பிடிக்கும் தொழிலும் பாணர்க்கு உரியது. வலைவீசுவதில் வல்ல பாணனின் மகள் விறலி என்ற கருத்தில்,

வலைவல் பாண்மகன் வாலெயிற்று மடமகள் (ஐங். 48.)

என்பதால், 'ஆடவர்க்கு வலைவீசுவதில் வல்லவர் விறலியர்' என்பது குறிப்பால் உணர்த்தப்பட்டது. இத்தகைய விறலியருள் ஒருசிலர் கற்பின் மிக்கவராய் இருந்ததைப் புலவர்கள் பாராட்டுவர்.

முல்லை சான்ற கற்பின் மெல்லியல்
மடமான் நோக்கின் வாணுதல் விறலியர் (சிறுபாண். 30-31.)

இதனால், ஆடல் மகளிராம் விறலியருள் சிலர் கற்புடைய மங்கையராகவும் வாழ்ந்தனர் என்பது பெறப்படும்.

இத்தகைய விறலியரின் வழிவந்த கணிகையாக மாதவியைக் கருதலாம்.

'நாடகக் கணிகை' என்று இளங்கோவடிகள் மாதவியைச் சுட்டுவது பெருமை சேர்க்கும் குறிப்பிலேயே என்று தெரிகிறது. இதனால், 'கணிகை' என்ற சொல்லுக்குச் சிறப்பான வேறு பொருள் இருக்க வேண்டும் என்றே தோன்றுகிறது.

'கணியன்', 'கணக்காயன்' என்னும் பெயர்களைச் சங்க இலக்கியங்களில் காணமுடிகிறது.

கணியன் பூங்குன்றனார் (புறம். 226)

கணக்காயன் தத்தனார் (குறுந். 304)

மதுரைக் **கணக்காயனார்** (அகம். 27, 338, 342; நற். 23; புறம். 330)

'கணியன்' என்றால் காலத்தைக் கணித்துக் கூறவல்ல சோதிடன்; 'கணக்காயன்' என்றால் நூல்களைக் கணக்கிட்டு அறிந்து கற்ற ஆசிரியர் என்று பொருள்படும். கணியன், கணக்காயன் என்னும் சொற்களுக்கு இணையான பெண்பாற் சொல்லே 'கணிகை' என்பது. நூலைக் கணிப்பவன் கணக்காயன். கோளைக் கணிப்பவன் கணியன். ஆளைக் கணிப்பவள் கணிகை. ஆட்டக் கணக்கு முறைகளைக் கணித்தறிந்தவள் கணிகை என்றும் கொள்வது பொருந்தும்.

இசையும் நாடகமும் எண்கணித அறிவியல் சார்ந்த கலைகளாகும். 'ஒன்றளந்து மூன்று கொட்டி' என்பனபோல் தாளக்கணக்குகள் கொண்டவை. நாடகப் பாடலில் கவிஞன் கூறியுள்ள கருத்தினைப் பார்வையாளர் எளிதில் உணரும் வகையில் இன்னவாறு அவிநயித்து, இன்னவாறு காலடைவுகள் காட்டி உணர்த்தல் வேண்டும் என்ற முறைமையைக் கணித்தறிந்து ஆடவல்லவளே 'கணிகை' எனப்பட்டாள். புரவலர்களின் சுவையுணர்வைக் கணித்தறிந்து அதற்கேற்ப ஆடும் திறனுள்ளவள் எனவும் 'கணிகை' என்ற சொல் பொருள்படும். ஆடல் கலைக்கு உரிய அனைத்தையும் கணித்தறிந்து ஆடவல்லவளை 'நாடகக் கணிகை' என்று அழைத்தனர் எனக் கருதுவது பொருந்தும்.

மன்னர்முன் அரங்கேற்றம் நிகழ்த்தப்படுவதன் காரணம்

நாடகம் மக்கள் கலையா, மன்னர்க்கான கலையா?

சூழ்கழல் மன்னற்குக் காட்டல் வேண்டி *(அரங். 11.)*

என்றதால் பழந்தமிழ் நாடகம் அரசர் கைகளில் சிக்குண்டு இருந்த உண்மை புலப்படும்.

பிரச்சார ஊடகங்களை ஆளும் வர்க்கம் தன் கைக்குள் வைத்துக் கொள்வதே வழக்கம். தமிழ் நாடகக்கலையும் அரசியல் தொடர்புடைய தாகவே இருந்துள்ளது. ஆடல் மகளுக்குத் தலைக்கோல் முதலான விருதுகள் வழங்கிச் சிறப்புச் செய்தது நாடகக்கலையை அக்கால மன்னர்கள் போற்றிய செயலாக முற்றிலும் கருதமுடியாது. நாடகத்தின்வழி மக்களுக்குச் சொல்லப்படும் கருத்துக்களைக் கண்காணிக்கவும், அரசர்களின் பாலியல் சார்ந்த ஒழுக்கமாகவும் அதைக் கருத இடமுண்டு.

அரங்கேறுவார் பெண்களாகவே உள்ளனர். ஆடவர் அரங்கேறியதற்குச் சான்று இல்லை. ஆடல், பாடல், அழகு என்ற மூன்றும் உடைய ஒரு பெண் - அதிலும் பன்னிரண்டு வயதுக் குமரி - என்ற தகுதிப்பாடுடையவளே அரங்கேறுவாள் என்பதால், அழகுப் பெண்டிரைப் 'பெண்டாளும்' நோக்கத்தில் மன்னர்கள் இவ்வழக்கத்தினை ஏற்படுத்தினர் என்று தெரிகிறது. அரங்கேற்றுகாதையின் பின்வரும், 'ஆயிரத்தெண்கழஞ்சு ஒருமுறையாகப் பெற்றனள்' என்ற அடிக்கு உரையெழுதும் அடியார்க்குநல்லார்,

> *ஆயிரம் பரிசத்துக்கும் எண்கழஞ்சு மெய்ப்போகத்துக்குமாக நிச்சயித்தென்க*[22]

என்று எழுதுவதும் இக்கருத்தை அரண்செய்யும்.

'தண்டியம்' — கூத்தர் கையில் வைத்திருக்கும் 'கோல்'

மேற்சுட்டிய நூற்பாக்களில் வரும் 'தண்டியம் பிடிப்பித்து', 'தண்டியம் சேர்விப்பது' என்று வரும் வழக்காறு பற்றிய செய்தியைச் சிலப்பதிகாரம் சொல்லவில்லை. தண்டியம் என்பது 'தண்டு' என்று சொல்லப்படும் ஒரு கோலாக இருத்தல் வேண்டும். 'தண்டியம்' என்ற சொல்லாட்சி இங்கு விரிவாக ஆராய்தற்குரியது. தலையரங்கேறும் நாடக மகளுக்கு வேந்தன் அளிக்கும் மூங்கில் கோலான தலைக்கோலுக்கும் இந்தத் தண்டியத்திற்கும் நாடக மரபுடைய ஒரு தொடர்பு இருக்கலாம். அதனைப் புரிந்துகொள்ள இந்தத் தண்டியம் பற்றிச் சற்று விரிவாகக் காண்பது முக்கியமாகும்.

கூத்துக்கலைக்கும் தண்டு வடிவமான கோலுக்கும் பண்டு தொட்டே தொடர்பு உண்டு. கையில் எப்போதும் ஒரு கோலுடன் திரிவது கூத்துக்கலைஞரின் அடையாளமாகவே இருந்து வந்தது. சங்ககாலத்திலும் இவ்வழக்கத்தைப் பார்க்கிறோம். புறநானூற்றில், கூத்தர்களின் தலைவன்,

> **மதலை மாக்கோல் கைவலம் தம்மின்** (புறம். 150)

என்று தன் குழுவினர்க்குக் கட்டளையிடுகிறான். 'உறுதியான கரிய நிறமுடைய கோலை என் வலது கையில் தாருங்கள்' என்று கேட்கிறான். கையில் கோலைப் பிடித்துத்தான் கூத்தினைத் தொடங்குதல் மரபு. 'மதலை மாக்கோல்' என்பதற்கு உரையாசிரியர், 'இது பிறப்புணர்த்தும் கோல்' என்பார். இந்தக் கோலை வைத்திருப்பவன் கூத்தர் சாதியில் பிறந்தவன் என்று அவனது பிறப்பினைக் காட்டும் அடையாளம் என்பதால், அது பிறப்புணர்த்தும் கோலாயிற்று.

சங்ககாலக் கூத்தர்கள் தங்கள் நாடகத்தில் பயன்படும் முக்கியமான இசைக்கருவியான முழவினை ஒரு கோலில் கோத்துக் கட்டியிருப்பர். முழவின் தலைப்பகுதியில் கோத்த கோலாதலால், அதனைத் 'தலைக்கோல்' என்று சுட்டுவர். அதனைத் தண்டுகாலாக ஊன்றி நடந்தனர் என்று மலைபடுகடாம் கூறுவது இங்குக் கருதத்தக்கது.

> ***மண்கனை முழவின் தலைக்கோல் கொண்டு***
> ***தண்டுகாலாகத் தளர்தல் ஓம்பி*** (மலைபடு. 370-371)

என்று வருமிடத்தில் 'தலைக்கோல்', 'தண்டுகால்' என்னும் சொல்லாட்சிகள், அடியார்க்குநல்லார் உரைமேற்கோள் நூற்பாக்களில் வரும் 'தண்டியம்' என்பதோடு ஒப்புநோக்கத்தக்கன ஆகும்.

> ***ஆய்கோல் அவிர்தொடி விளங்க வீசி*** (மதுரைக். 563.)

என்று ஆடல்மகளிரான கொண்டிமகளிர் கையில் 'ஆய்கோல்' இருந்ததும் இங்குக் கருதத்தக்கது.

இற்றைக் காலத்துக் கூத்துக்களிலும் நடிகர் கையில் கோல் வழக்கத்தில் இருக்கிறது. தெருக்கூத்தில் வரும் கட்டியங்காரன் தன் கையில் ஒரு

கோலினை வைத்திருப்பான். இதனால் அவன் 'கோலுக்காரன்' என்றும் அழைக்கப்பட்டான்.

குறவஞ்சியில் கட்டியங்காரன் வருவதைக் கும்பேசர் குறவஞ்சி, சரபேந்திர பூபாலக் குறவஞ்சி, திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சி, பெத்லகேங் குறவஞ்சி ஆகிய குறவஞ்சிகளில் காணலாம். 'கோலுக்காரன்' என்ற பெயரில் பள்ளு இலக்கியத்தில் கட்டியங்காரன் இடம்பெறுவதைச் செங்கோட்டுப் பள்ளு, கந்தசாமி செட்டியார் பள்ளு (ஏட்டுச் சுவடி) ஆகியவற்றில் காணலாம்[23]

என்று சு. வேங்கடராமன் கூறுவதால் 'கோலுக்காரன்' பற்றி அறியலாம்.

தெருக்கூத்தில் நீளமான மூங்கில் கம்பு பூசை செய்யப்பட்டு மேடையின் இடது புறத்தில் நட்டு வைக்கப்படும். இதனால் தெருக்கூத்து 'கம்புக் கூத்து' என்றும் பெயர்பெற்றது என்று பெ.தூரன் குறிப்பிடுகிறார்.[24] பாகவதமேளாவில் சூத்திரதாரன் கையில் இதுபோல் ஒரு கம்பு இருக்கும்.

கூத்துக்கலையோடு தொடர்புடைய குறிசொல்லுவார் (ஒன்பது கம்பளத்தார்) கையிலும் ஒரு சிறு கோல் வைத்திருப்பது வழக்கம். சங்க கால 'அகவன்மகள்', 'அகவுநர்' எனப்படும் குறிசொல்லும் மகளிர் கையில் சிறுகோல் வைத்திருந்தனர்.

நுணங்குகட் சிறுகோல் வணங்கிறை மகளிரொடு
அகவுநர்ப் புரந்த அன்பிற் கழல்தொடி *(அகம். 97.)*

நுண்கோல் அகவுநர்ப் புரந்த பேரிசை *(அகம். 152.)*

நுண்கோல் அகவுநர் வேண்டின் வெண்கோட்டு *(அகம். 208.)*

வெண்கடைச் சிறுகோல் அகவன் மகளிர் *(குறுந். 298.)*

பொருநர் தம் கிணைப்பறையைச் சிறுகோல் கொண்டு தட்டிப் பாடிய செய்தியும் காண்கிறோம்.

நுண்கோல் தகைத்த தெண்கண் மாக்கிணை *(புறம். 70)*

கண்ணகத் தியாத்த நுண்ணரிச் சிறுகோல் *(புறம். 382)*

நுண்கோல் சிறுகிணை சிலம்ப வொற்றி *(புறம். 383)*

இன்றைய பரதநாட்டிய நிகழ்ச்சியில், நட்டுவம் செய்கின்றவர் சிறுகோலினை வைத்துக் கட்டையில் தட்டியவாறே ஜதி செய்வதைக் காணலாம். மணைப் பலகையில் தாளகதியில் தட்டும் மூங்கில் குச்சி, தெய்வாம்சம் பொருந்திய ஒரு கருவியாகக் கருதப்படுகிறது. அது தட்டுக்கழி, கட்டக்குச்சி என்ற பெயர்களில் வழங்கப்பட்டு வருகிறது. இது பண்டைய 'தண்டியம் பிடிப்பித்தல்' என்ற வழக்காற்றின் எச்சம் என்று கருதலாம்.

தஞ்சாவூர்ப் பாணி சதிராட்டத்தில் புகழ்பெற்ற கமலாம்பாள் என்பவரின் மருமகன் — இன்று தஞ்சாவூரில் நாட்டியப்பள்ளி வைத்து நட்டுவாங்கம் செய்துவரும் ஹேரம்பநாதன் என்பவர் தண்டியம் பற்றிக் கூறும் செய்திகள் இங்கு மனங்கொள்ளத் தக்கவை.

எங்களுடைய பரம்பரைக் குடும்பத்தில் இந்தத் தண்டியம் என்பது வைத்து இருக்கின்றார்கள். இந்தக் கோலுக்குள்ள மதிப்பு... அது முக்கியமாக அது தெய்வாம்சம்தான். அதனுடைய துணையில்தான் அந்த நாடகமோ அந்த நாட்டியமோ நடத்தக்கூடிய ஒரு சம்பிரதாயம் இன்றைக்கும் நம் தஞ்சாவூரில் இருக்கிறது... நாட்டிய வகுப்பு நடக்கும் இடத்தினைச் 'சிலம்புக் கூடங்கள்' என்று சொல்லுவார்கள். அந்தக் கூடத்திற்கு முதல்முதலில் குழந்தையை அழைத்துச் சேர்க்கிறபோது கீழே தரையில் நெல்லைப் பரப்பி அதில் அந்தக் குழந்தையை நிறுத்துவார்கள். அந்தத் தண்டியம் என்பது நீளமாக இருக்கும். அதாவது அந்த அமைப்பு எப்படி இருக்கும் என்றால், நாம் உலக்கை என்று சொல்லுகின்றோம் பாருங்கள், அந்த மாதிரி. அது உலக்கை இல்லை. அது தனியாக ஒரு மரத்தில் செய்து எப்பொழுதும் பூசை அறையில் துட்டுக்கல் பலகை எங்கு இருக்குமோ அங்கு இருக்கக்கூடிய தெய்வாம்சமான ஒரு பொருள் அது. அதற்குச் சுமங்கலிகள், அதாவது, முன்னாடி பரதநாட்டியத்தில் கலையைக் கற்றுக்கொண்டு, ரொம்பப் பேரும்புகழும் அடைந்த மூன்றுபேர் அதற்கு மஞ்சள் குங்குமம் வைத்து, பூ எல்லாம் சார்த்தி, புதுத்துண்டு புது வேஷ்டிகளைக் கட்டி, அதை இரண்டுபேர் இரண்டு பக்கம் பிடித்திருப்பார்கள் அந்தக் குச்சி... இன்றைக்கும் ஆரம்பிக்கப் போகிற பிள்ளை நடுப்புறம் பிடித்து, நடவுமண்டலம் என்று சொல்லப்படுகின்ற அமைப்பில் உட்கார்ந்து, முதலில் காலைத் தட்டி நெல்லு மேல் 'தையா தைய்' அப்படிங்கிற முதல் அடவு. அப்போது முதலில் என்ன செய்வார்கள் என்றால், முதலில் விநாயகன் மேலே பாட்டு சொல்லிக் கொடுப்பார்கள். அந்த வெள்ளை விநாயகர் மீது ஒரு குறவஞ்சி நாட்டிய நாடகம் ஒன்று... நம் தஞ்சாவூர் அரண்மனையில் செய்த ஒரு குறவஞ்சி நாடகம் இருக்கிறது. முதலில் வெள்ளை விநாயகர் கோயிலுக்கு முதல் நாளே கொளுக்கட்டை எல்லாம் செய்து பூசை செய்துவிட்டுத் தான் மறுநாள் அந்தக் குழந்தையைச் சேர்த்துக் கொள்கின்ற சம்பிரதாயம்[25]

என்ற விளக்கத்தால், தண்டியம் என்ற சடங்குமுறையை ஓரளவு அறிய முடிகிறது.

ஒரு கம்பை ஆடல் கற்க வரும் சிறுமியின் கையில் கொடுத்து, ஆடல்கலை ஒழுக்கத்தைப் பேணுவதாக உறுதி ஏற்பதைத் தண்டியம் பிடித்தல் என்னும் சடங்காக்கினர். ஆடல்கலையைக் கற்கவரும் முதல்

நாளில் ஒரு தண்டினைக் கையில் ஏந்தி உறுதிமொழி ஏற்கச் செய்வதையே தண்டியம் சேர்வித்தல் என்றனர். தலைக்கோல் தானம் பெறப்போகும் நிலையைக் குறிப்பதான ஓர் அடையாளக் குறியீடாகவும் இது இருக்கலாம்.

ஆடுவார் தம் கையில் ஒரு தண்டுகோல் வைத்திருப்பது பண்டைய மரபாதலின் இளங்கோவடிகள் 'தண்டியம்' என்பது பற்றி விளக்கமாகச் சுட்டவில்லை என்று கருதலாம்.

அரங்கேறுவாரின் ஆடல் தகுதி வரையறை

ஆடலும் பாடலும் அழகும் என்ற இம்மூன்றில் ஒன்று குறைபடாத தகுதிகள் அரங்கேறும் பெண்ணுக்கு உரியன என்று கூறும் இளங்கோவடிகள் ஆடல், பாடல், அழகு என்னும் இவற்றை வரையறுத்துக் கூறவில்லை.

'ஆடற்கு அமைந்த ஆசான்' தகுதிகள் அனைத்தும் அரங்கேறுவாரின் ஆடல் தகுதிகளாகக் கருதலாம்.

அரங்கேறுவாரின் பாடல் தகுதி வரையறை

ஆடலாசிரியன் தகுதிகளை அடுத்து இளங்கோவடிகள் 'அசையா மரபின் இசையோன்' தகுதிகளை விரித்துரைக்கிறார். இசையோனுக்குச் சொன்ன தகுதிப்பாடுகள் அனைத்தும் அரங்கேறுவார்க்குரிய பாடல் தகுதி வரையறையாகக் கருதலாம்.

அரங்கேறுவாரின் அழகுத் தகுதி வரையறை

அழகு வரையறையை அரங்கேற்று காதையினுள் காண வழியில்லை. அவரவர் உள்ளக் கருத்தின் அளவில் கொள்க என ஆசிரியர் கூறாது விடுத்தார் எனலாம்.

மகளிரின் அழகுக்குச் சங்கப் புலவர்கள் பாடியுள்ள பாடல் வரிகளை அழகு இலக்கண வரையறையாகக் கொள்வது சாலும். மகளிரின் கண், வாய், எயிறு, நுதல், கூந்தல், தோள், மருங்குல் (இடை), சீறடி, கொடிபோல் மெலிந்த உடல்வாகு, முலை, அல்குல், சாயல், நடை, சொல் முதலிய வனப்பியல் கூறுகளைக் கபிலர் தமது பல பாடல்களில் கூறுவதை ஆடல்மகளிர் அழகு வரையறையாகக் கொள்வோம்.

குன்றக் குறவன் காதல் மடமகள்
வரையர மகளிர்ப் புரையுஞ் சாயலள்
ஐயள் அரும்பிய முலையள்
செய்ய வாயினள் மார்பினள் சுணங்கே (ஐங். 255.)

பணைத்தோள் ஆய்தழை நுடங்கும் அல்குல் (ஐங். 291.)

பேரமர் மழைக்கண் கொடிச்சி (ஐங். 282.)

அஞ்சில் ஓதி அசைநடைக் கொடிச்சி (ஐங். 299.)

தன்போல் சாயல் மஞ்ஞைக்கும் அரிதே (ஐங். 299.)

அகன்தொடி செறித்த முன்கை ஒண்ணுதல்
திதலை அல்குல் குறுமகள்
குவளை உண்கண் மகிழ்மட நோக்கே (நற். 77.)

நுதலும் முகனும் தோளும் கண்ணும்
இயலும் சொல்லும் நோக்குபு நினைஇ
ஐதேய்ந் தன்று, பிறையும் அன்று;
மைதீர்ந் தன்று மதியும் அன்று;
வேயமன் றன்று, மலையும் அன்று;
பூவமன் றன்று, சுனையும் அன்று;
மெல்லியல் இயலும், மயிலும் அன்று;
சொல்லத் தளரும், கிளியும் அன்று (கலித். 55.)

வல்லவன் தைஇய பாவைகொல் நல்லார்
உறுப்பெலாம் கொண்டியற்றி யாள்கொல்... (கலித். 56.)

என்று சொல்லப்பட்டுள்ள தலைவியின் அழகு வருணனைகளை ஆடல் மகளிரின் அழகுத் தகுதிகளாகக் கொள்ளலாம்.

சங்கப் பாடல்களில் தலைவியின் உறுப்புக்களுள் முலை, அல்குல் என்னும் முன்னழகும் பின்னழகும் காணமுடிகிறதே ஒழிய, தொடை, கொப்பூழ் ஆகியவற்றைக் காணமுடியவில்லை. பரத்தையர்க்கு மட்டுமே தொடை, கொப்பூழ் வருணனைகள் உண்டு.

அல்குல் என்றது மகளிரின் பாலியல் பிறப்புறுப்பு என நம்மில் சிலர் மயங்குவர். மகளிரின் மறைவுறுப்பாயின் அதனை நம் புலவர்கள் பலவிடத்தும் வெளிப்படக் கூறியிருப்பார்களா?.. இதைக் கருதாத பலர் தவறாகப் பொருள்கொள்வர். இதனைத் தெளிவுறுத்தல் நம் கடன்.

'அல்குல்' – விளக்கம்

'அல்குல்' என்ற தமிழ்ச் சொல் இருபாலர்க்கும் உரிய பிட்டம் என்னும் உறுப்பைக் குறிக்கும். அது பிற்காலத்தில் பொருள்பிறழ்ச்சி கொண்டது. அகராதிகளும் நிகண்டுகளும்கூட அல்குல் என்பதற்குப் 'பெண்குறி' என்று தவறான பொருளுரைத்தன. 'தமிழ் லெக்சிகன்' என்னும் பேரகராதி அல்குல் என்பதற்குப் பக்கம், அரை, பெண்குறி என்று பொருள் கூறுகிறது. மொழிஞாயிறு ஞா.தேவநேயப் பாவாணர் தம் செந்தமிழ்ச் சொற்பிறப்பியல் பேரகரமுதலியில், அல்குல் என்பதற்கு 1.அரை, 2.பக்கம், 3.பெண்குறியின் மேற்பக்கம், 4.பெண்குறி என்றே பொருள் தருகிறார். மேலும், "பெண்குறியின் மேற்பக்கத்தையே யன்றி ஆண்குறியின் மேற்பக்கத்தை அல்குலென்றல் மரபன்று" என்பர். (செந்தமிழ்ச் சொற்பிறப்பியல் பேரகரமுதலி, முதற் பகுதி, ப.409.)

பத்தாம் நூற்றாண்டு நிகண்டான பிங்கலந்தை நிகண்டு அல்குல் என்ற பதத்திற்குத் தரும் பல பொருள்களுள்,

அல்குல்...வடிவு அகல் உபத்தமும் ஆகும் (பிங். 1003.)

என்று கூறுகிறது. உபத்தம் என்பது பெண்குறி.

பிற்காலத்திய 'சிருங்கார ரச'ப் புலவர்கள் சிலர் அல்குல் என்ற சொல்லால் பெண்குறியைக் குறித்து வருணித்ததால் அகராதிகள் இப்படிக் கூற நேர்ந்தது. சான்றாக ஒன்று காட்டுவோம்.

அல்குலும் செந்தாமரைப் பூப்போல் இருக்கும் (கூளப்பநா. 201.)

என்றும் இதற்கு மேலும் 'கூளப்பநாயக்கன் காதல்' என்ற நூலில் சுப்பிரதீபக்கவிராயர் வருணிப்பார்.

இத்தகைய பொருள்குழப்பம் தவிர்க்கும் முயற்சியாக 20ஆம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் இலக்கிய ஆராய்ச்சி இதழான 'செந்தமிழ்' பத்திரிகையில் ஆ. ஈசுரமூர்த்திப்பிள்ளை அல்குல் பற்றி ஒரு சிறிய கட்டுரையை வெளியிட்டார். அதில்,

> *அல்குலின் பரியாயப் பெயராகிய கடிதடம் என்பது கடி, தடம் என்பன சேர்ந்தாகியது. தடம் என்பது சரிவுப் பக்கங்களையுடைய அவயவங்களைக் குறிப்பதற்கு வரும் சொல்லாம். கடி என்பது பிருஷ்டத்தின் பெயராக வடமொழியிற் காணப்படுகிறது. ஆகவே கடிதடம் என்னுஞ் சொல் இடுப்புக்குக் கீழுள்ள பின்பாகத்தைக் குறிக்கும். (கடி சூத்திரம் என்பனவற்றிற் போலக் கடி நின்று இடுப்பை உணர்த்துவதும் உண்டு.) கலித்தொகையில் 'மூவழிப் பெருகி' என வருதலினாலும் அல்குல் இடுப்பின் கீழுள்ள பின் பாகத்தையே குறிக்குமென்பது பெறப்படும். நிதம்பம் என்னுஞ் சொல்லுக்கு அமரகோசம், பெண்களின் இடுப்புக்குக் கீழ்ப்பட்ட பின்பாகம் என்னும் பொருளைத் தருகின்றது. பச்சாத் நிதம்ப: II மனுஷ்ய வர்க்கம் 74. ஆப்டி என்பவரும் அச்சொற்கு இருப்பும் அதன் பின்புறமும் என்றே பொருள் கொள்ளுகின்றார். நமது சிவராஜபிள்ளை அவர்களால் பாராட்டப்படுகிற கம்பராமாயணத்தில் ராமபிரான் அநுமானைச் சீதையை நாட அனுப்பும்பொழுது அநுமான் சீதை இவள் என்று ஐயந்திரிபற அறிவதற்கு அநுகுணமாக அவளது அவயவங்களை வருணித்துக் கூறுமிடத்து அல்குலுங் கூறப்பட்டிருக்கிறது. அல்குல், கடிதடம் என்னும் பதங்கள் ஆண்மக்களை வருணிக்குமிடத்தும் உபயோகப்பட்டிருக் கின்றன. 'பூந்துகில் சேரல்குல் காமரெழில் விழலுடுத்து' எனத் தசரதன் ராமனை நோக்கிப் புலம்புவதாகக் குலசேகராழ்வார் (பெருமாள் திருமொழி-9, பாடல்-7) கூறுகிறார். தவநிலையில் நின்ற அருச்சுனனும் வேடவடிவங் கொண்டு வந்த சிவபெருமானும் மற்போர் செய்கின்ற காலத்தில் கடிதடத்தாலும் மற்போர் செய்தாரென்று வில்லிபுத்தூரார் கூறுகின்றார்*[26]

என்று விளக்கியிருப்பது தமிழறிஞர் குழாம் சிந்திப்பதற்குரியது.

உரைவேந்தரான ஔவை சு.துரைசாமிப்பிள்ளை எங்களுக்கு முதுகலைப் பேராசிரியராக வாய்த்தது எங்கள் தவப்பேறு. பல அரிய செய்திகளை அவர் பாடங்களுக்கிடையே விளக்குவார். ஒருமுறை பாடத்தில் 'அல்குல்' என்ற பதம் வந்தபோது மாணவர்களிடையே சலசலப்பு உண்டானது. 'அல்குல் என்பது நீ நினைக்கிறது இல்லே. ஆண்களுக்கும் அல்குல் உண்டு. தெரியுமா உனக்கு?' என்று எங்களுக்கு அல்குல் பற்றிய தெளிவான விளக்கத்தைத் தந்தவர் அவர்தான்.

பல்பூம் பகைத்தழை நுடங்கும் அல்குல் (நற். 8.)

என்ற நற்றிணை அடிக்கு அவர் தந்துள்ள விளக்கம் தமிழறிஞர் முதலில் அறியத்தக்கது.

> *அல்குல்: இடைக்கும் துடைக்கும் இடைப்பட்ட உடற்கூறு. இதுபற்றியே, அல்குல் என்னும் சொல், மகளிர் ஆடவர் என்ற இருபாலர்க்கும் நூல்களில் வழங்கப்படுகிறது. 'கொள்வீர் அல்குல் ஓர் கோவணம்' என்பது ஞானசம்பந்தர் திருப்பதிகம். (ஞான.தே.54). பல்வேறு நூல்களையும் ஒப்பவைத்து நோக்கும் வாய்ப்பின்மை யால் பிற்காலத்தார் இதனை இடக்கர்ப் பொருளதாக்கி இடர்ப்பட்டனர். குஃறொடர்ந்த அன்மொழியென ஒதுக்கினோரும், நீக்கினோரும், அறியாமை புலப்பட நாணினோரும் உண்டு. இஃது அவையல் கிளவி, இது மங்கலமொழி, இது தகுதி வழக்கு என்றெல்லாம் சொற்களைப் பகுத்துக் காட்டிய செந்தமிழ்ச் சான்றோர், அல்குல் என்பது இவர்கள் கருதுமாறு அவையல் கிளவியாயின் நூல்களிற் பயில வழங்கார் என்பதுதானும் இப்பிற்கால மக்கட்குப் புலப்படாதொழிந்தது தமிழர் தவக்குறை. இவ்வாறே புதுமை வெறிகொண்டு பழமைச் செல்வங்களைச் சிதைக்கும் புல்லியோர், நண்பர், அன்பர் என்ற போர்வையில் தோன்றித் தமிழர்க்குக் கேடுசெய்கின்றனர்; 'உள்ளது சிதைப்போர் உளர் எனப்படார்' (குறுந்.283) என்ற அறவுரையைத் தமிழ் நன்மக்கள் மனங்கொளல் வேண்டும்.*[27]

என்னும் வரிகள் முதலில் மனங்கொள்ளத்தக்கவை. 'அல்குல்' என்பது ஆணுக்கும் பெண்ணுக்குமான பொது உறுப்பு என்பது நம்மில் பலர் அறியாத உண்மை. திருமாலின் தெய்வ வனப்பைப் பரிபாடல் வருணிக்கும்போது, திருமாலின் மார்பும் அல்குலும் மனமும் பெரியன என்ற கருத்தில்,

மார்பும் அல்குலும் மனத்தொடு பரியை (பரி. 13: 54)

என்று 'அல்குல்' திருமாலுக்கு ஆளப்பட்டிருப்பதைக் காண்கிறோம். ஆயினும் பெண்ணின் அழகு வருணனைக்கே இலக்கியங்களில் அல்குல் என்ற சொல் பெரும்பான்மையாக ஆளப்பட்டு வந்துள்ளதை மறுக்கமுடியாது. தலைவியின் அழகை முன்னழகு, பின்னழகு என இரண்டு நிலைகளில் வருணிப்பது வழக்கம். முன்னழகு உறுப்புக்களாக நிறையச் சொல்லலாம். பின்னழகு வருணனையாக இலக்கியங்கள் கூறும் உறுப்பு எது? அல்குல் ஒன்றைத் தவிர வேறில்லை!

அறிஞர் அண்ணா தம் **கம்ப ரசம்** என்ற நூலில் அல்குலைப் பெண்குறி என்று பொருள் கொண்டே கம்பரைச் சாடினார்.

அல்குலைப் பெண்குறி என்று கொள்வது தவறு. அது அமர்தலுக்கும் கிடத்தலுக்குமான உடலுறுப்பு. இதை ஒரு புறநானூற்றுப் பாடல் தெளிவுறுத்தும்.

தொடியுடை மகளிர் அல்குலுங் கிடத்தி (புறம். 272.)

இப்பாடலில் 'கிடத்தி' என்ற சொல் வருவது கொண்டு, கிடைமட்டமாகக் கிடத்தும் அல்குல் என்பது பின்புறமான புட்டம் (Buttocks) என்ற உறுப்பாகும் என்பதனைத் தெளிவுற அறியலாம்.

மகளிரின் இந்த உறுப்பு பெரிதாக அகன்றும் சதைப்பிடிப்புடன் உருண்டுதிரண்டும் புடைத்து இருப்பது அழகாம். புடைத்திருப்பதால் 'புட்டம்' எனப்பட்டது. அல்குல் இடையினும் மேடாகக் 'குண்டாக' இருப்பதால் 'குண்டி' எனப்பட்டது. ('குண்டும் குழியும்' என்றால் மேடும் பள்ளமும் என்று பொருள்.)

நம் கிராமங்களில், ஊர்ஊராக அலைந்து பெண்தேடும் கொழுந்தனாரை மதினிமார்கள் கேலிசெய்யும்போது, 'நீங்க கொங்கச்சதை, குண்டிச்சதை பார்த்துல்ல பொண்ணு தேடுவீக. லேசில கெடச்சிடுமா?' என்பர். இதில் 'அல்குல்' கொச்சைச் சொல்வழக்கில் 'குண்டி' என்று வந்திருப்பது காணலாம்.

தமிழில் 'முரண்பட்ட இருவேறுபொருள் தருவதான ஒருசொல்' எனச் சில உண்டு. சான்றாக, 'ஒளி' என்ற சொல் மறை (பதுங்கு) என்றும், ஒளிசெய்தல் (ஒளிபட வெளிப்படல்) என்றும் நேர் எதிர்முரணான இருபொருளையும் தரும். 'ஒளித்த செய்தி வெளிப்படக் கிளந்தபின்' (குறுந்.374) என்றதில் 'மறைத்த' எனப் பொருள்படும். 'வானிலா மாடத்து ஒளித்து' (நைடதம் 2) என்றதில் 'ஒளிசெய்தல்' எனப் பொருள்படும். 'எல்' என்ற சொல் பகலையும் குறிக்கும், இரவையும் குறிக்கும். 'எல்லிடைக் கழிதற்கு ஏமமாக' (பெரும்பாண்.66) என்றவிடத்தில் பகல் என்று பொருள்படும். 'எல்லிடை நீங்கும் இளையோன்' (நற்.2) என்றவிடத்தில் இரவு என்று பொருள்படும். 'எற்படுதல்' என்பது சூரியன் தோன்றுதல், சூரியன் மறைதல் என்று இருவேறு பொருளிலும் வரும். 'எற்பட வருகோ' (நற்.204) என்பது 'சூரியன் தோன்றும் காலையில் வருக' என்று பொருள்படும். 'எற்பட வருதியர்' (குறிஞ்சிப்.39) என்பது 'சூரியன் மறையும் அந்தியில் திரும்புவீர்' என்று பொருள்படும். இப்படி நிறையச் சொற்கள் தமிழில் உண்டு. அதுபோன்ற சொல்தான் அல்குல். 'அல்குதல்' என்ற சொல் மிகுதல், சுருங்குதல் என்னும் எதிர்முரணான இருவேறு பொருளையும் தரும்.

"பல்பூங் கானலும் அல்கின் றன்றே" (நற். 187)
— பூங்கானலில் வெளிச்சம் குறைந்தது.

"வளராப் பார்ப்பிற்கு அல்கிரை ஒய்யும்" (நற். 356)
— வளராத குஞ்சுக்குக் குறைந்த இரையூட்டும்.

"*பிள்ளை வெருகிற்கு அல்கிரையாகி*" (குறுந். 107)
– பூனைக் குட்டிக்கு இரை குறைவாகி.

"*அல்கந்தி நின்று தொழுதல் பழி*" (ஆசாரக். 9)
– சுருங்கிவரும் அந்திப்பொழுது.

"*அல்கலில் மொழிசில் அறைந்து*" (நைடதம் 3)
– (விருப்பம்) குறைந்ததால் சிலவார்த்தை பேசி.

இவை 'குறைவு' என்ற பொருளில் 'அல்குதல்' என்ற சொல் வந்ததற்குச் சான்றுகள்.

"***அல்குபடர் உழந்த அரிமதர் மழைக்கண்***" (நற். 8)
– மிகுந்த துயரினைத் தந்த தலைவியின் கண்.

"***அடைகரை மாஅத்து அல்குசினை***" (நற். 118)
– ஆற்றங்கரை மாமரத்தின் விரிந்து அசையும் கிளை.

"***அல்கு விசும்பு உகந்து***" (புறம். 209)
– விரிந்து பரந்த ஆகாயத்தில் உயர்ந்து.

"***ஊரவர் கவ்வை உளைந்தீயாய் அல்கல்***" (கலித். 95)
– ஊரவர் அலர் வருத்தும் தீபோல் பரவுதல்.

"***அல்கு நிழல்போல் அகன்றகன்று ஓடுமே***" (நாலடி. 166)
– பெருகும் நிழல்போல் அகலமாய் வளரும்.

இவை 'மிகுதி' என்ற பொருளில் 'அல்குதல்' என்ற சொல் வந்ததற்குச் சான்றுகள்.

சுருங்க வேண்டிய பகுதி சுருங்கியும் புடைத்துப் பெருக வேண்டிய பகுதி பெருகியும் இருப்பதால், 'அல்குல்' என்றது காரணப்பெயர்.

'அல்குல்' என்ற சொல் பெரும்பாலும் புட்டத்தைக் குறித்தே பழம்பாடல்களில் பயின்று வந்துள்ளது. குழந்தைகளின் அரைஞாண் கொடியில் (குண்டிக்கயிற்றில்) கோத்தணியும் காசுகளை 'அல்குல்காசு' என்று சுட்டுவர். நாடகமகளிர் தம் புட்டத்தில் மேகலைமேல் தொங்குமாறு 'ஜல் ஜல்' என ஒலிதருவதற்காகக் கட்டிய காசினைச் சீவகசிந்தாமணி 'அல்குல்காசு' என்று குறிக்கிறது.

நிழலவிர் அல்குற் காசு சிலம்பொடு சிலம்ப, நீள்தோள்
அழகிகூத் தாடு கின்றாள் அரங்கின்மேல் அரம்பை யன்னாள்
(சீவக. 1254.)

அல்குல் என்பது ஆடுமகளின் அழகு இலக்கணத்தில் முதன்மையானதாகக் கருதப்பட்டது. அவள் ஆடும்போது அல்குலும் சேர்ந்து அழகுபெற ஆடும் என்பர்.

ஆடுமகள் அல்குல் ஒப்ப ஆடி (புறம். 393.)

என்னும் புறநானூற்றுப் பாடலடி இதனைக் காட்டும் சான்று. ஆடுமகளுக்கு அல்குல் அகன்று பெருத்திருப்பதற்கு இணையாகக் கண்ணும் பெரிதாக இருக்க வேண்டும். சான்று:

அல்குல் பெருநலத்து அமர்த்த கண்ணை (நற். 256.)

மகளிர்க்கு மார்பு பெரிதாக இருந்தாலே அழகு என்று நம்மில் சிலர் கருதுவர். அது தமிழ் இரசனை அன்று. தாமரையின் அரும்புபோல் முலை சிறிதாக இருப்பதே அழகு. மகளிர்க்குப் பெரிதாக இருக்க வேண்டிய உறுப்புகள் அல்குல், தோள், கண் என்னும் மூன்றும்தான்.

ஐயள் அரும்பிய முலையள் (ஐங். 255.)

அகல்அல்குல் தோள்கண்என மூவழிப் பெருகி (கலித். 108.)

காதலில் விழுந்த நங்கையர், காதலன்முன் அடிக்கடி தம் புட்டத்து மேலாடையைக் கையால் தடவுதலும் நகைகளைச் சரிசெய்வார்போல் நடிப்பதும் நாணத்தின்வழி நடக்கும் பெண்ணியல்புச் சேட்டைகள் ஆகும். இம்மெய்ப்பாட்டினை ஊன்றிக் கவனித்தவரான தொல்காப்பியர்,

அல்குல் தைவரல் அணிந்தவை திருத்தல்
(தொல். பொருள். மெய்ப். 15.)

என்றார். இங்குத் தொல்காப்பியர் சுட்டும் 'அல்குல்' மகளிரின் அடிவயிற்றுப் பகுதி என்பர் சிலர்; இடை என்பர் வேறு சிலர். எம் பேராசிரியர் ஔவை, "இடைக்கும் துடைக்கும் இடைப்பட்ட உடற்கூறு" என்றார். மார்பையும் அல்குலையும் இடை இணைக்கும் என்பார் கம்பர்.

... கொங்கையும் அல்குலும் புல்கிநிற்கும் இடை (கம்ப. 3210.)

இதனால், அல்குல் என்பது இடைக்கும் தொடைக்கும் இடைப்பட்ட முன்னும் பின்னுமுள்ள பகுதி எனலாம். உரிச்சொல் நிகண்டு அல்குலை இடைக்கு உரிய பல பெயர்களில் ஒன்று என்று கூறும். "அல்குல் மருங்குல் நடுவு நுசுப்பு இவை ஒல்கும் இடைக்கு ஒத்த பெயர்" (உரிச். நிக2, 14). இது பிழையான கருத்து.

இடை சிறுத்தது; அல்குல் பரந்தது. அதனால், கடலும் தேர் ஆழியும் அதற்கு உவமையாகும்.

பரவை அல்குல் (கம்ப. அயோத்தியா. கங்கைப். பா.56.)

படர்ந்த பேரல்குல் (கம்ப. அயோத்தியா. சித்திரகூடப். பா.31.)

அல்குல் தடங்கடற்கு உவமை தக்கோய்"
(கம்ப. கிட்கிந். நாடவிட். பா.37.)

ஆழித் தேர்அவள் அல்குல்
(கம்ப. ஆரணிய. சூர்ப்பணகை. பா.68.)

தேர்தந்த அல்குல் சீதை

(கம்ப. ஆரணிய. சூர்ப்பணகை. பா.78.)

இச்சான்றுகளால், அல்குல் இடையாக இருக்கமுடியாது; இடைக்குக் கீழுள்ள பரந்து அகன்ற உடற்பகுதியே அல்குல்!

பெண்களுக்கு மிகச்சுருங்கிய இடை, பின்னர்க் கீழிறங்கிப் போகப் போகப் பக்கவாட்டில் விரிந்தும், அடிவயிறு உட்குவிந்தும், பின்புறம் புடைத்தும் இருப்பது நல்ல உடம்பின் இலட்சணம். அதுதான் அல்குல்! உடம்பின் இடையிலிருந்து தொடங்கும் அல்குலின் பகுதி சுருங்கியிருக்கும்; போகப்போக விரிந்து அகன்று பருத்திருக்கும்; அதன்பின் தொடைப்பகுதியை நோக்கி இறங்கும் பகுதி சற்றே பருமனில் குறையும். இப்படி இடையும் முழங்காலும் குறுகி, நடுவு அகன்று, பாம்பு படமெடுத்து ஆடும்போது அதன் படப்பகுதி போல அல்குல் தோன்றும்.

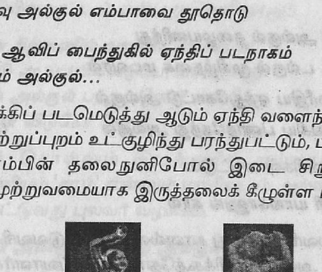
அல்குலை வருணிக்கும் நம் புலவர்கள் படம் எடுத்தாடும் பாம்பின் உருவை உவமை கூறுவர். 'படம்' என்பதையும் பெண்குறியோடு பொருத்தி நம்மவர் பொருள் பிறழ்ச்சி கொள்வர். அஃதற்றாம். பாம்பு படமெடுத்து ஆடும்போதுள்ள வளைந்த எடுப்பான தோற்றம் அல்குலுக்கு உவமையாகும்.

ஆடுபாம்புஎனப் புடை அகன்ற அல்குல்மேல் (சீவக. 1007.)

பையரவு அல்குல் எம்பாவை தூதொடு (சீவக. 1023.)

பாலார் ஆவிப் பைந்துகில் ஏந்திப் படநாகம்
போலாம் அல்குல்... (சீவக. 1094.)

பாம்பு தலைதூக்கிப் படமெடுத்து ஆடும் ஏந்தி வளைந்த தோற்றம், அழகு நங்கையின் வயிற்றுப்புறம் உட்குழிந்து பரந்துபட்டும், பின்புறம் புடைத்து அகன்றும், பாம்பின் தலைநுனிபோல் இடை சிறுத்தும் அமைந்த தோற்றத்திற்கு முற்றுவமையாக இருத்தலைக் கீழுள்ள படங்கள் காட்டும்.



சங்கப்பாடல்கள் 'திதலை'யை (பாம்பின் படப்பொறியை) அல்குலுக்கு உவமையாகக் கூறும்.

திதலை அல்குலும் (அகம். 119.)

திதலை அல்குல் தேமொழி யாட்கே (நற். 161.)

திதலை அல்குல் மாமைக் கவினே (குறுந். 27.)

அல்குலும் செந்தாமரைப் பூப்போல் இருக்கும் (கூளப்பநா.)

என்பது முன்னர்க் கூறினோம். மகளிரின் விரிந்து படர்ந்த அடிவயிறும் உருண்டு திரண்ட பின்னழகும் தாமரை மலர்போல் அகலமாக இருப்பதால், 'மலர்ந்த அல்குல்', 'அகல் அல்குல்' என வருணிப்பர் புலவர்.

அலமர மலர்ந்த அல்குல் (அகம். 383.)

கோடெழில் அகல்அல்குல் கொடியன்னார் முலைமூழ்கி (கலித். 67.)

மலர்ந்ததொடை அல்குல் (கம்ப. பால. உண்டாட்டுப். 16.)

வையை என்ற பொய்யாக் குலக்கொடியை வருணிக்கும் இளங்கோவடிகள், ஆற்றின் வளைந்த கரையை மேகலை அணிந்த வளைந்த அல்குலாகக் கற்பனை செய்கிறார்.

கொடுங்கரை மேகலைக் கோவை யாங்கணும்
மிடைந்துசூழ் போகிய அகன்றேந்து அல்குல் (சிலப். 13: 159-160.)

இந்த இடத்தில், 'அல்குல் என்பதற்கேற்பக் கொடுமை கூறினார்' என்பார் அடியார்க்குநல்லார். அவர் 'கொடுமை' என்றது வளைவினை; 'கொடுங்கரை' என்று கரை வளைந்திருப்பதை. அல்குல் என்ற உறுப்பு, முழந்தாளிலிருந்து மேலேறி, ஏந்திச் சென்று வளைந்து இடைதொடுவதே எழில் தோற்றமாகும். இதனை,

கோடேந்து அல்குல் தழையணிந்து (நற். 368.)

ஏந்துகோட் டல்குல் முகிழ்நகை மடவரல் (பதிற். 18.)

பூந்துகில் மரீஇய ஏந்துகோட்டு அல்குல் (நெடுநல். 145.)

பருமந் தாங்கிய பணிந்தேந்து அல்குல் (திருமுருகு. 146.)

என்னும் இலக்கிய வரிகள் காட்டும்.

அல்குல்வரி யாங்காணுங் கால் (கலித். 80.)

என வரும் 'அல்குல்வரி' என்பது கானல்வரி, வேட்டுவவரி என்பன போல ஒரு வரிப்பாடலோ அல்லது வரிக்கூத்தோ என ஆய்வாளர்களை மருட்டும். இது அந்த 'வரி' அன்று. இது வரிக்கோடு.

மகளிரின் பின்புறம் — இடுப்பில் கட்டிய ஆடைக்குமேல் — நடுவே பள்ளமான ஒரு கோடு விழுவது அழகாகத் தோன்றும். அதனைப் புலவர்கள் 'அல்குல் வரி' என்று கூறினர். மகளிரின் அடிவயிற்றில் விழும் அழகிய மடிப்பே அல்குல் வரி என்றும் சிலர் கருதுவர்.




அதனை அழகிய வரி என்ற பொருளில் 'அணிவரி', 'அவ்வரி', 'மாண்வரி' என்று புலவர்கள் வருணிப்பர். அந்த வரிஎழில், காதலன் பிரிந்தால் வாடிவிடும் என்று புலவர் கூறுவர். சான்றுகள்:

வரியணி அல்குல் (அகம். 33.)

அகலெழில் அல்குல் அவ்வரி வாட (அகம். 307.)

அவ்வரி அல்குல் அணையாக் காலே (அகம்.342.)

மாண்வரி அல்குல் குறுமகள் (குறுந். 101.)

மாண்வரி அல்குல் மலர்ந்த நோக்கு (பதிற். 65.)

வரியார்ந்த அல்குலாய் (கலித். 60.)

திதலை அல்குல் வரியும் வாடின (அகம். 227.)

அல்குல் அவ்வரி வாடத் துறந்தோர் (குறுந். 180.)

நல்லெழில் அல்குல் வாடிய நிலையே (ஐங். 351.)

நற்றிணையில் ஓர் அரிய காட்சி. தலைவியை ஊஞ்சலாட்டுகிறாள் தோழி. மரக்கிளையில் தொங்கும் கயிற்றில் அவள் அமர்ந்து ஆடுவதற்கு வசதியாகக் 'குணில்' என்னும் சிறிய இருக்கை புனைகிறாள். அதன்மேல் தலைவி தன் அல்குலை அமர்த்தி உட்கார்கிறாள். தோழி, பசிய மணிவடம் அணிந்த அவளின் அல்குலைப் பற்றி வாங்கி இழுத்து ஊக்கி ஊஞ்லை ஆட்டுகிறாள். இப்பாடலில் வரும் 'அல்குல் பற்றுவன்' என்றதால், அல்குல் என்றது தலைவியின் புட்டம் என்பது தெளிவாகும்.

கைபுனை சிறுகுணில் வாங்கிப் பையென
விசும்பாடு ஆய்மயில் கடுப்ப, யான்நின்று
பசுங்காழ் அல்குல் பற்றுவனென் ஊக்கிச்
செலவுடன் விடுகோ தோழி......" (நற். 222.)

அல்குலைச் சொல்லும் இடங்களில் எல்லாம் பெரும்பாலும் அதன்மேல் அணியும் 'காழ்' என்னும் மணிவடம் அல்லது 'மேகலை' என்ற அணியையும் சுட்டுவது புலவர் வழக்கம்.

சில்பொறி அணிந்த பல்காழ் அல்குல் (நற். 133.)

வண்டிருப் பன்ன பல்காழ் அல்குல் (பொருந. 39.)

கவைத்தாம்பு தொடுத்த காழூன் றல்குல் (பெரும்பாண்.244)

பல்காசு நிரைத்த சில்காழ் அல்குல் (திருமுருகு. 16.)

மணிமிடை அல்குல் மடந்தை (குறுந். 274.)

மிடைந்த மாமணி மேகலை யேந்தல்குல் (சீவக. 950.)

மேகலை விரீஇய தூசுவிசி அல்குல் (பெருங். 1, 44: 6.)

வாம மேகலையினுள் வளர்ந்தது அல்குலே (கம்ப.1: 12: 62.)

மேகலை அணியும் வசதியற்ற மகளிர் அல்குலில் எளிய இழை அணிவர்; அதனினும் எளியவர் துகில் அணிவதன்மேல் இயற்கையில் தேர்ந்தெடுத்த

இலை, தழை, பூ அணிவது வழக்கம். பறவைகள் கொத்திப் பிளந்து போட்ட பருத்திக் கொட்டைகளை மாலைபோல் கோத்தும் ஏழைப் பெண்டிர் தம் அல்குலில் அணிவது உண்டு.

இழையணி அல்குல்என் தோழியது கவினே (கலித். 50.)

பூந்துகில் அல்குல் (பதிற். 54.)

துகிலணி அல்குல் துளங்கியல் மகளிர் (சிறுபாண். 262.)

பெருந்தண் மாத்தழை இருந்த அல்குல் (அகம். 230.)

அப்பூந் தொடலை அணித்தழை அல்குல் (புறம். 341.)

ஆய்தழை நுடங்கும் அல்குல் (ஐங். 291.)

போகில்பிளந் திட்ட பொங்கல் வெண்காழ்
நல்கூர் பெண்டிர் அல்குல் கூட்டும் (அகம். 129.)

பட்டுலாய்க் கிடந்த செம்பொற் கலையணி பரவை அல்குல் (சீவக. 1145.)

மகளிர்க்கான அல்குல் அழகினை இளங்கோவடிகள் கணிகையான மாதவிக்குக் கூறியதினும் குலமகளான கண்ணகிக்குக் கூறியதே மிகுதி.

பல்பூஞ் சேக்கைப் பள்ளியுட் பொலிந்து
செந்துகிர்க் கோவை சென்றேந்து அல்குல்
அந்துகில் மேகலை அசைந்தன வருந்த (சிலப். 4: 28-30.)

அங்கரவு அல்குல் ஆடலும் காண்குதும் (சிலப். 6: 25.)

என்னும் இரண்டு இடங்களில் மாதவியின் அல்குல் குறிக்கப்பட்டுள்ளது. கோவலன் பிரிந்ததால் அணிசெய்கோலம் ஒழிந்த கண்ணகியை வருணிக்கும்போது இளங்கோவடிகள்,

மென்துகில் அல்குல் மேகலை நீங்க (சிலப். 4: 48.)

என்று கண்ணகி தன் அல்குலில் மேகலை அணிவதை நீக்கிவிட்டாள் என்பர். கண்ணகி தெய்வநிலை அடைந்ததைச் சொல்லுமிடத்திலும் கண்ணகி அல்குலை இருமுறை அடுக்கிக் கூறுவர்.

பத்தினிப் பெண்டிர் பரவித் தொழுவாளோர்
பைத்தரவு அல்குல்நம் பைம்புனத்து உள்ளாளே
பைத்தரவு அல்குல் கணவனை வானோர்கள்
உய்த்துக் கொடுத்தும் உரையோ ஒழியாரே (சிலப். 24: 23.)

இந்தக் கணிப்பின்படி, கண்ணகியின் அல்குல் மூன்று முறை வருணிக்கப் பட்டுள்ளது எனலாம்.

மேற்காட்டிய தரவுகளால், இலக்கியங்கள் சுட்டும் 'அல்குல்' என்பது மகளிரின் 'பின்னழகு' என்ற புட்டம் மற்றும் அகன்ற அடிவயிறு என்னும் உறுப்பையே குறிக்கும் என்பது தெளிவாகும்.

இதுகாறும் மாதவியின் குலப்பிறப்பு, அரங்கேறுவார்க்கு உரிய தகுதிகள் முதலியன பற்றி இளங்கோ கூறிய செய்திகளை அறிந்தோம். இனி, அரங்கேற்றப் பின்புலக் கலைஞர்கள் பற்றிக் காண்போம்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. து.ஆ.தனபாண்டியன் மற்றும் பலர் (தொகு.ஆ.), சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகப் பாடல்கள், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், (1989), ப. 40.
2. து.ஆ.தனபாண்டியன் மற்றும் பலர் (தொகு.ஆ.), சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகப் பாடல்கள், ப.140.
3. கு.சா. கிருஷ்ணமூர்த்தி, தமிழ் நாடக வரலாறு, (1979), ப. 143.
4. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், கோவலன் சரித்திரம், மு. கிருஷ்ணப்பிள்ளை (பதி.ஆ.), (1939), பக். 12-13.
5. மேலது, ப. 43.
6. மேலது பக். 43-44.
7. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), மு.நூ., ப.78.
8. அடியார்க்குநல்லார் உரைமேற்கோள், மேலது, ப. 78.
9. அடியார்க்குநல்லார் உரைமேற்கோள், மேலது, ப.186.
10. ஆனந்தி ராமச்சந்திரன், (மொ.பெ.ஆ.), நம் நாட்டு நடனங்கள், (1962), ப.7.
11. பத்மா சுப்பிரமணியம் (கலந்துரையாடல்), மு.இராமசுவாமி (தொகு.ஆ.), அரங்கேற்றுகாதை புரிதலுக்கான ஒரு மறுவாசிப்பு, தட்டச்சு நூல், தஞ்சைத் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், (2000), பக்.10-11.
12. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), மு.நூ., ப.57.
13. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), மேலது, ப.79.
14. பரதசேனாதிபதியம், அடியார்க்குநல்லார் உரைமேற்கோள், மு.நூ., ப.79.
15. மேலது.
16. மேலது.
17. எஸ். வையாபுரிப்பிள்ளை, தமிழ் இலக்கிய சரிதத்தில் காவிய காலம், (1991), ப. 82.
18. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), மு.நூ., ப.283.
19. இரா.சாரங்கபாணி (பதி.ஆ.), சங்க இலக்கியப் பொருட்களஞ்சியம், தொகுதி-2, (1986), ப.531.
20. பம்மல் சம்பந்த முதலியார், நாடகத் தமிழ், (1962), (ம.பதி.), (1998), ப.46.
21. எஸ்.வையாபுரிப்பிள்ளை, தமிழ் இலக்கிய சரிதத்தில் காவிய காலம், (1991), ப.82.
22. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), மு.நூ., ப. 121.

23. சு. வேங்கடராமன், தெருக்கூத்தும் குறவஞ்சியும், இந்தியப் பல்கலைக் கழகத் தமிழாசிரிய மன்றப் பன்னிரண்டாவது கருத்தரங்கு ஆய்வுக் கோவை, தொகுதி 3, (1980), ப. 297.

24. பெ.தூரன், 'தெருக்கூத்து', நாடகக் கலைக்களஞ்சியம், (1953), ப.19.

25. ஹேரம்பநாதன் (கலந்துரையாடல்), மு.இராமசுவாமி (தொகு.ஆ.), அரங்கேற்றுகாதை புரிதலுக்கான ஒரு மறுவாசிப்பு, தட்டச்சு நூல் பிரதி, தஞ்சைத் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், (2000), பக்.28-29.

26. பேட்டை ஆ. ஈசுரமூர்த்திப்பிள்ளை (க.ஆ.), 'அல்குல்', செந்தமிழ், Vol. 20, ப.125.

27. ஒளவை சு.துரைசாமிப்பிள்ளை (உரை ஆ.), நற்றிணை மூலமும் விளக்கவுரையும், (1966), பக்.40-41.

பின்புலக் கலைஞர்

அரங்கேற்றுகாதை 12ஆவது அடியில், 'இருவகைக் கூத்தின் இலக்கணம் அறிந்து' என்பது தொடங்கி, 94ஆவது அடியில், 'பொலியக் கோத்த புலமையோனுடன்' என்பது வரை 83 அடிகளில் அரங்கேற்றப் பின்புலக் கலைஞர்களான ஆடற்கு அமைந்த ஆசான், அசையா மரபின் இசையோன், நாத்தொலைவில்லா நன்னூல் புலவன், தண்ணுமை முதல்வன், வழுவின்றி இசைக்கும் குழலோன், யாழ்ப் புலமையோன் ஆகிய பின்புலக்கலைஞர்க்கு இருக்கவேண்டிய தகுதிகளை இளங்கோவடிகள் விரித்துரைக்கிறார். இயல், இசை, நாடகம் மூன்றிலும் புலமைமிக்க அறிஞர்களே பொருள்புரிதலில் திணறும் பகுதி இதுவாகும். இதனால், முத்தமிழ் பற்றிய ஓர் அறிமுகம் இங்குத் தேவையாகிறது.

முத்தமிழ்

சமஸ்கிருதம், 'திரியோ சம்ஸ்கிருதம்' என்று எங்கும் சுட்டப்பட்ட தில்லை. திராவிட மொழிகளான தெலுங்கோ கன்னடமோ மலையாளமோ கூட இப்படி 'மூன்று' என்ற அடையோடு சுட்டப்படும் வழக்கமில்லை. இயல், இசை, நாடகம் என்ற மூன்றும் செழித்த ஒரே மொழி உலக மொழிகளுள் தமிழ்மொழி மட்டும்தான் என்பதையே இது காட்டுகின்றது.

முத்தமிழ் என்ற தொடர் முதன்முதலில் புறத்திரட்டில் காணப்படுவதாகக் கூறுவர். ஆத்திசூடி ஔவையாரும், '**சங்கத் தமிழ்மூன்றும் தா**' என்று பாடியுள்ளார்.

> *தமிழாவது-வடவெழுத்தொரீஇ வந்த எழுத்தானே கட்டப்பட்ட வாக்கியக் கூறுகளும், இயலிசை நாடகங்களும் என்று சொல்லப்படாநின்ற மூன்று தமிழ்களும்*

என்று அரங்கேற்றுகாதையில் அரும்பதவுரையாசிரியர் முத்தமிழைச் சுட்டுவதே உரையாசியர்களுள் நமக்கு முத்தமிழ் பற்றிக் கிடைக்கும் முதல் சான்று.

அடியார்க்குநல்லாரும்,

> ***பழுதற்ற முத்தமிழின் பாடற்கு உரைஇன்று***
> ***எழுதத் துணிவதே யான்***

என்று முத்தமிழைச் சுட்டுவதை அவரது உரைச்சிறப்புப் பாயிரத்தின் இறுதியில் காணலாம்.

'இயற்றமிழ்' என்பது நமக்கு எளிதில் புரிகிறது. புலவர் இயற்றும் பாடல்கள், மக்கள் பேசும் பேச்சுகள் இயற்றமிழ் என அறிகிறோம்.

இசைத்தமிழ் எது? தேவாரப் பாடல்களா? தேவாரங்கள் 'எழுதப்பட்ட' பாடல்கள். இசையை எழுதிவைக்க முடியுமா? நாடகத்தமிழ் எது? பண்டைத்தமிழ் நாடக இலக்கியம் எதுவும் கிடைக்கவில்லையே! அப்படியானால் நாடகத்தமிழ் என்ன ஆனது? – இப்படிப் பல கேள்விகள் இங்கே எழுகின்றன.

நாடகத்தமிழ் பண்டுதொட்டு நடித்து வளர்க்கும் தமிழாக இருந்ததேயன்றிப் படித்து வளர்க்கும் தமிழாக இல்லை என்பர்.[1] இயற்றமிழைத்தான் எழுதினார்கள். நாடகத்தமிழை எழுதும் வழக்கம் இல்லை; நடித்தும் ஆடியும் மகிழ்விப்பதே நாடகத்தமிழாக இருந்தது. நாடகத்தமிழ் நிகழ்த்துகலை. நாடகப் பாடல் நாடகக்கலைஞர் மத்தியில் மனத்தில் வாழ்ந்த செய்யுளாகவே இருந்தது. 'பண்ணத்தி' என்பதைப் பேராசிரியர், 'எழுதும் பயிற்சியில்லாத நாடகச் செய்யுள்'[2] என்று குறிப்பிடுவது இதற்குச் சான்று. நாடகத்தை 'எழுதுவது' என்பது வழக்கமில்லை. அதுபோலத்தான் இசையையும் எழுதிவைக்க முடியாது. முத்தமிழில் இயற்றமிழ் ஒன்றையே எழுத முடியும்; படிக்க முடியும்; பேச முடியும். முத்தமிழ் பற்றிப் பாவேந்தர் பாரதிதாசன் மிகத் தெளிவாக உணர்த்துவார்.

படிப்பும் பேச்சும் இயற்றமிழ்,
பாடும் பாட்டே இசைத்தமிழ்,
நடிப்பும் கூத்தும் சேர்ந்ததே
நாடகத்தமிழ் என்பார்கள்!

பார்வையாளர்முன் இயற்றமிழான பாட்டை இசையோடு பாடிக்காட்டுவதே இசைத்தமிழ்; இயற்றமிழான செய்யுளை இசையோடும் கூத்தோடும் இயல், இசை, நாடகம் மூன்றும் இணைந்து நடித்துக்காட்டிவதே நாடகம் என்று உணரலாம்.

இசைத்தமிழின் தொன்மை

தொல்காப்பியம் என்னும் பழந்தமிழ் நூலில் இசைத்தமிழ் பற்றிய குறிப்புகள் நிறையவே கிடைக்கின்றன. அகத்திணையியலில் ஐந்திணைக்குரிய கருப்பொருள்களைப் பட்டியலிடுமிடத்தில்,

தெய்வம் உணாவே மாமரம் புள்பறை
செய்தி யாழின் பகுதியொடு தொகைஇ
அவ்வகை பிறவும் கருவென மொழிப (தொல். பொருள். அகத். 18.)

என்று கூறும்போது பறை, யாழ் ஆகிய இசைத்தொடர்பான செய்திகள் வந்துள்ளன. இவை அக்காலச் சமூகத்தில் நிலத்திற்கு ஏற்ற பறையும் பண்ணும் வழக்கத்திலிருந்த உண்மையைப் புலப்படுத்தும் சான்றாகும்.

அளபிறந்து உயிர்த்தலும் ஒற்றிசை நீடலும்
உளவென மொழிப இசையொடு சிவணிய
நரம்பின் மறைய என்மனார் புலவர் (தொல். எழுத்து. நூல். 33.)

என்ற எழுத்ததிகார நூல்மரபின் இறுதி நூற்பாவில், எழுத்துக்களின் மாத்திரை அளவினை நீட்டி இசைக்கும் இசை மரபு பேசப்படுகிறது. 'இசையொடு சிவணிய', 'நரம்பின் மறைய' என்னும் தொடர்கள் தொல்காப்பியர் காலத்திற்கு முன்பே இசைத்தமிழ் இருந்த உண்மையை உணர்த்தும்.

'இராகம்' என்று இன்று குறிக்கும் இசையின் இனிமையே, அன்று 'பண்' எனப்பட்டது. முறையாகப் பண்படுத்தப்பட்ட இசை, 'பண்' ஆயிற்று. 'பண்'ணை இசைக்க வல்லவர் 'பாணர்' எனப்பட்டனர். அவர்களுள் பெண்பாலோர் பாண்மகள், பாடினி எனப்பட்டனர்.

'பண்' பிறந்த மண் மருதநிலம். அதனால் வயலைப் 'பணை', 'பண்ணை' என்றனர். பண்ணை நிலக்கிழார் 'பண்ணையார்' எனப்பட்டார். பண்ணை நிலத்தில் தோன்றிய நாடகமும் 'பண்ணை' எனப்பட்டது. 'பண்ணைத் தோன்றிய...' என்ற மெய்ப்பாட்டியல் நூற்பா இதனைக் காட்டும்.

சங்க இலக்கியங்களான பெரும்பாணாற்றுப்படை, சிறுபாணாற்றுப் படை, பரிபாடல் முதலிய நூல்களில் இசை பற்றிய குறிப்புகள் பரவலாகக் காணப்படுகின்றன. அவற்றுள் பரிபாடலுக்குப் பண் அமைக்கப்பட்டுப் பண்ணின் பெயரும், பண்ணமைத்தவர் பெயரும் ஒவ்வொரு பாடலின் குறிப்புக்களால் தெரிய வருகின்றன. பழம்பெரும் நூலான திருக்குறளில்,

> **பண்என்னாம் பாடற்கு இயைபின்றேல்** (குறள் 573.)

என்று பண் பற்றிய செய்தி வந்துள்ளமை காணலாம்.

சிலப்பதிகார அரும்பதவுரைகாரர்,

> *இசையாவது நரம்படைவால் உரைக்கப்பட்ட பதினோராயிரத்துத்*
> *தொள்ளாயிரத்துத் தொண்ணூற்றொன்றாகிய ஆதியிசைகளும்;*
> *அவையாவன: 'உயிருயிர் .... கடனே' என்னும் சூத்திரத்தால்*
> *உறழ்ந்து கண்டுகொள்க*

என்று எழுதுவது விரிவாக ஆராய்வதற்குரிய பகுதியாகும். தமிழில் 11,991 இசைகள் ஆதி இசைகளாக இருந்த உண்மை இதனால் அறியப்படும். இப்பெருந்தொகையான தமிழிசைகள் பழந்தமிழ் நாட்டிலேயே வாழும் நிலத்திற்கு ஏற்பப் பாகுபடுத்தப்பட்டன. அவை குறிஞ்சி யாழ், பாலை யாழ், மருத யாழ், நெய்தல் யாழ் என்றாயின. இந்நான்கு வகை யாழ் முறைகளும் நான்கு பெரும் பண்கள் என்பர்

தமிழின் ஏழிசையும் சுருக்கக் குறியீடும்

தமிழின் ஏழிசைப் பகுப்பு இன்று தமிழ்க் கல்வியிலேயே மறக்கடிக்கப் பட்டதுதான் மிக வருத்தத்திற்குரிய அவப்பேறு. இன்று ஒரு தமிழ் மாணவனை ஏழிசையின் சுரங்கள் எவை என்று கேட்டால், ச-ரி-க-ம-ப-த-நி என்றுதான் சொல்வான். அவனுக்குத் தமிழின் ஏழிசைச் சுரம் தெரியாது. காரணம், அவனது பள்ளிப் பாடத்திட்டத்தில் அது இல்லை!

பழந்தமிழில் பண்களுக்குரிய இசை ஏழு ஆகும். அவை குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாரம் எனச் சுட்டப்பட்டன. அவற்றின் சுருக்கக் குறியீடாகத் தமிழின் உயிர் நெடில்கள் முறையே ஆ, ஈ, ஊ, ஏ, ஐ, ஓ, ஔ என்பன இசைக்கப்பட்டன என்பர். ஆனால், குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாரம் என்பவற்றின் முதலெழுத்துக்களான கு, து, க (கை), உ, இ, வி, தா என்பனவே அவற்றின் சுருக்கக் குறியீடுகளாக இருத்தல் முறையாகும்.

சமஸ்கிருதக் கலப்பு தமிழிசையில் உருவானது கிபி. ஆறாம் நூற்றாண்டு எனக் கருதலாம். கிபி. ஏழாம் நூற்றாண்டினதான குடுமியான்மலை இசைக் கல்வெட்டில் தமிழிசையில் ஏற்பட்ட வடமொழித் தாக்கத்தை முதலில் காண்கிறோம். ஷட்ஜம், ரிஷபம் என்பன அதில் வந்துள்ளன.

'சங்கீத ரத்நாகரம்' என்னும் நூலையே இசை பற்றிய வடமொழி நூல்களுள் சிறந்தது என்பர். அந்நூல் தோன்றிய காலம் 12ஆம் நூற்றாண்டு ஆகும். கிபி.ஆறாம் நூற்றாண்டு முதல் தமிழிசையைப் பின்பற்றியே வடமொழியிசை வளர்ந்தது; 12ஆம் நூற்றாண்டில் சிறப்பானதொரு நிலையை அடைந்தது. அதன்பின் தமிழிசையைத் தமிழ்நாடே மறந்துபோய், வடமொழியிலேயே சங்கீதம் உண்டு; தமிழில் இல்லை என்று கூறும் அளவுக்குத் தமிழிசை மறக்கடிக்கப்பட்டது!

இவ்வாறு தமிழிசையில் வடமொழிக் கலப்பு ஏற்பட்ட பிறகுதான் தமிழின் ஏழிசை (ச) சட்ஜம், (ரி) ரிஷபம், (க) காந்தாரம், (ம) மத்திமம், (ப) பஞ்சமம், (த) தைவதம், (நி) நிஷாதம் என்று மாறின. அச்சொற்களின் முதல் எழுத்துக்கள் ச, ரி, க, ம, ப, த, நி என்று சுருக்கியும் பாடப்பட்டன.

'ஷட்ஜம்' என்பதுதான் சரியான உச்சரிப்பு. இசைப்பதற்கு வசதியாக ஷ என்பது ஸ(ச) என உச்சரிக்கப்பட்டது. 'தைவதம்' என்பதன் முதலெழுத்தான தை என்பது இசைத்து உச்சரிக்க வசதியாக த என்று மாற்றப்பட்டது.

புறநானூற்றில் ஏழிசை

தமிழிசை பற்றிய பல செய்திகள் புறநானூற்றில் பொதிந்து கிடப்பதைக் காணமுடிகிறது.

இசைமர பாக நட்புக் கந்தாக (புறம். 217.)

என்னும் பொத்தியார் பாடலில், 'இசைமரபு' என்ற சொல்லாட்சியைப் பார்க்கிறோம். ஆனால், அது நாம் நினைக்கும் இசைமரபன்று; புகழ் மரபினைக் குறித்ததாகத் தோன்றுகிறது.

பழந்தமிழ் நூலான புறநானூற்றில் ஏழிசையின் பெயர்கள் சுட்டப்படாவிட்டாலும் குரல் என்னும் முதல் சுரத்தின் பெயர் வந்துள்ளது காண்கிறோம்.

இழைபெற்ற பாடினிக்குக்
குரல்புணர்சீர்க் கொளைவல் பாண்மக னும்மே (புறம். 11)

இதற்குப் பழைய உரைகாரர், "முதல் தாளமாகிய குரலிலே வந்து பொருந்தும் அளவையுடைய பாட்டை வல்ல பாணன்" என்று உரைகூறுவது காணலாம்.

ஆய்ச்சியர் குரவையில் ஏழிசை

சிலப்பதிகார ஆய்ச்சியர் குரவையில் குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாரம் என்னும் ஏழிசையும் குரவை ஆடும் ஏழு மகளிரோடு தொன்மை மரபில் நிறுத்திப் பெயரிட்டுப் பொருத்திக் காட்டியிருப்பது, பழந்தமிழரின் குரவை பற்றிய நெடிய சிந்தனையை எழுப்பியுள்ளது.

> ***ஆங்கு,***
> ***தொழுவிடை ஏறு குறித்து வளர்த்தார்***
> ***எழுவர்இளங் கோதையார்***
> ***என்றுதன் மகளைநோக்கித்***
> **தொன்றுபடு முறையால் நிறுத்தி**
> ***இடைமுது மகளிவர்க்குப்***
> **படைத்துக்கோட் பெயரிடுவாள்**
> **குடம்முதல் இடமுறை யாக்குரல் துத்தம்**
> ***கைக்கிளை யுழைஇளி விளரி தாரம்என***
> ***விரிதரு பூங்குழல் வேண்டிய பெயரே*** (சிலப். 17: 13)

என்ற பகுதியில் குரல் முதலான ஏழு இசைகளின் பெயர்கள் சுட்டப்பட்டுள்ளதைக் காணலாம். இதன் பின்வரும் பாடல்களில் ஒவ்வோர் இசையும் பன்னிரண்டு இராசிகளுடன் தொடர்பு படுத்தப்பட்டு ஆடும் முறை விளக்கப்பட்டுள்ளது. குரவை பற்றி ஆராய்வார்க்கு அரியதொரு கருவூலமாக இது அமைந்துள்ளது.

ஏழிசையும் பன்னிரு இராசிகளும்

தமிழின் ஏழிசைக்கும் துலாம், விரிச்சி, தனு, மகரம், கும்பம், மீனம், மேடம், இடபம், மிதுனம், கடகம், சிம்மம், கன்னி என்னும் பன்னிரண்டு இராசிகளுக்கும் பொருத்தம் இருப்பதாக ஆய்ச்சியர் குரவை குறிப்பிடுகிறது. இதற்கு அரண் சேர்ப்பது போல, பழைய நூற்பாக்கள் சிலவற்றை எடுத்துரைப்பர் உரையாசிரியர்.

சிலப்பதிகார ஆய்ச்சியர் குரவைப் பகுதியை ஆழ்ந்து கவனிப்போர்க்கு இவ்வுண்மை புலனாகும். குரவைக் கூத்தாடிய ஏழு பெண்களுக்கும் குரல் முதலான ஏழிசைப் பெயர்களைச் சூட்டுகிறாள் மாதரி. அவர்கள் ஏழிசை நிற்கும் தொல்மரபில் வட்டமாக நின்று ஆடுகின்றனர். அவ்வாறு வட்டமாக நின்று ஆடிய காரணத்தால், அரும்பதவுரைகாரரும் அடியார்க்கு நல்லாரும் தொன்றுபடு இசையின் அடிப்படையான வட்டப்பாலையைப் பற்றி விரிவாக எழுதுகின்றனர். அந்தப் பகுதிக்கு அரும்பதவுரைகாரர், குரல் முதலிய ஏழும் வட்டப்பாலையில் நிற்கும் முறையை விளக்கி, 'இராசி வட்டம்' அமைக்கும் முறையையும், மேஷம் முதலிய பன்னிரண்டு இராசிகளிலும் குரல் முதலிய ஏழும் நிற்கும் முறையையும் விளக்குகின்றார்.

அவர்து கருத்துக்களின் அடிப்படையில் ஏழிசைக்கும் உரிய இராசிகளைப் பின்வரும் அட்டவணையில் அமைத்துக் காட்டுவர்.[3]

	இராசிகள்		ஏழிசை
1.	துலாம்	-	1. குரல் (ச)
2.	விரிச்சி	-	(ரி-1)
3.	தனு	-	2. துத்தம் (ரி-2)
4.	மகரம்	-	(க-1)
5.	கும்பம்	-	3. கைக்கிளை (க-2)
6.	மீனம்	-	4. உழை (ம-1)
7.	மேஷம்	-	(ம-2)
8.	இடபம்	-	5. இளி (ப)
9.	மிதுனம்	-	(த-1)
10.	கடகம்	-	6. விளரி (த-2)
11.	சிம்மம்	-	7. தாரம் (நி-1)
12.	கன்னி	-	(நி-2)

மேலே காட்டிய அட்டவணையில் உள்ளபடி, பன்னிரண்டு இராசி வீட்டுள் ஏழு வீடுகளே — அதாவது 1.துலாம், 2.தனு (தனுசு), 3.கும்பம், 4மீனம், 5.இடபம், 6.கடகம், 7.சிம்மம் ஆகிய ஏழு வீடுகளே செம்பாலைக்கு உரியவை. இதனை உணர்த்தும் ஒரு பழம்பாடலை அடியார்க்குநல்லார் சிலப்பதிகார ஆய்ச்சியர் குரவையில் மேற்கோளாக எடுத்தாண்டுள்ளார்.

துலைநிலைக் குரலும் தனுநிலைத் துத்தமும்
நிலைபெறு கும்பத்து நேர்கைக் கிளையும்
மீனத்து உழையும் விடைநிலைத்து இளியும்
மானக் கடகத்து மன்னிய விளரியும்
அரியிடைத் தாரமும் அணைவுறக் கொளலே"

என்ற நூற்பா மேற்சுட்டிய உண்மையைத் தெரிவிக்கும். இதில் காட்டப்பட்டுள்ள ஏழு இராசி வீட்டுக்குள்ளே குறிக்கப்பட்ட ஏழு நரம்புகளே செம்பாலைக்குரிய நரம்புகள் என்பர். நரம்புகளைச் சுரங்கள் என்றும் சுட்டலாம். ஒரு வட்டணையில் செம்பாலைக்குரிய ஏழு சுரங்கள் முதன்மை பெறும். அவை நீங்க மற்ற ஐந்து சுரங்கள் 'அந்தரச் சுரங்கள்' அல்லது 'அந்தர நரம்புகள்' என்று அழைக்கப்படும். அந்தரம் என்றால் தனித்து நிற்கும் தன்மை என்று பொருள்படும். முதன்மை நரம்புகள் ஏழு; அந்தர நரம்புகள் ஐந்து. செம்பாலைக்குரிய நரம்புகளை முதலில் கணக்கிட்டுக் கொண்டு, அந்நரம்புகள் அல்லாத பிற நரம்புகளை 'அந்தர நரம்புகள்' என்று அழைத்தனர்.

பன்னிரண்டு இராசிகளுள் ஏழனுக்கு மட்டுமே ஏழிசைகளைப் பொருத்தினர். பொருத்தமில்லாத இராசிகள் ஐந்தும் 'அந்தரம் ஐந்து' என்று

சுட்டப்படும். 'குறைச் சுரங்கள்' அவை என்று வீ.பகா.சுந்தரம் தம் தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியத்தில் (முதல் தொகுதி, ப.37) குறிப்பிடுகிறார். ஏழிசையும் குரல் முதலாகத் தாரம் வரை ஏறுவரிசையில் ஆர்த்தெழுவதை ஆரோசை; தாரம் முதல் குரல் வரையிலும் இறங்கு வரிசையில் அமர்த்து வருவதை அமரோசை என்றனர்.

அரங்கேற்றுகாதையில் ஆடற்கு அமைந்த ஆசான், இசையோன், கவிஞன், தண்ணுமையோன், குழலோன், யாழாசிரியன் என்று நாடகப் பின்னணியினரான கலைஞர்களை விரித்துரைக்கும்போது இசை, நாடகம் பற்றிய பற்பல செய்திப் புதையல்களைக் காணலாம்.

அரங்கேற்றத்தின் பின்னணியினர்

அரங்கேற்றுகாதையில் இளங்கோவடிகள் மாதவியின் அரங்கேற்ற நிகழ்வினைக் கூறுவதற்கு முன்னர், ஆடற்கு அமைந்த ஆசான் முதலாக, ஆடல்கலைக்குப் பின்புலமாக அமைந்த பிற ஆசிரியர்களின் தகுதிப்பாடு களை விளக்குகின்றார்.

1. ஆடற்கு அமைந்த ஆசான் (நாடகாசிரியன்)
2. அசையா மரபின் இசையோன் (இசையாசிரியன்),
3. நாத்தொலைவில்லா நன்னூல் புலவன் (நாடகச் செய்யுள் ஆக்கிய கவிஞன்),
4. தண்ணுமை அருந்தொழில் முதல்வன் (தண்ணுமை யாசிரியன்),
5. வழுவின்றி இசைக்கும் குழலோன் (குழலாசிரியன்),
6. யாழ்ப் புலமையோன் (யாழாசிரியன்)

ஆகிய ஆசிரியர்களின் தகுதிகளை வரிசைப்படுத்திக் கூறுகிறார்.

(1) ஆடற்கு அமைந்த ஆசான் தகுதிகள்

அரங்கேற்றத்திற்கு உரிய ஆடல்மகளை உருவாக்கும் பிரும்மா ஆடலாசிரியன் ஆவான். இவனை 'ஆடற்கு அமைந்த ஆசான்' என்று அரங்கேற்றுகாதை குறிப்பிடுகிறது. ஆடலாசிரியன் வழக்காறு புதியதன்று. ஆட்டத்தைப் பயிற்றுவிக்கும் ஆட்டுவிப்பார் சங்க காலத்திலும் இருந்தனர்.

'ஆட்டன்' அத்தி – ஆடலாசிரியன் ஆவான்

கூத்தரும் பாணரும் பொருநரும் விறலியும் என்னும் கலைஞர்கள் தொல்காப்பியர் காலத்திற்கு முன்னரேயே தமிழகத்தில் நிலைபெற்று விட்டனர். இத்தகைய கலைஞர்கள் யாரிடம் பயிற்சி பெற்றிருப்பார்கள்? 'குலவிச்சை கல்லாமல் பாகம்படும்' என்ற வழியிலும் 'பயிற்சி' அமையும். ஆயினும் சங்க காலத்தில் ஆட்டத்திற்குப் பயிற்சி கொடுக்கவென்றே தனி

ஆசான்கள் இருந்தனர். 'ஆட்டன் அத்தி' என்ற பெயரில் ஒரு கூத்துக் கலைஞன், ஆதிமந்தி என்னும் பெண்பாற்புலவரைத் தன் கூத்துக் கலைத்தொழிலின் பங்காளியாகவும் காதலியாகவும் கொண்டு வாழ்ந்ததைப் பரணர் தம் பாடல்களில் கூறுகிறார்.

முழவுமுகம் புலராக் கலிகொள் ஆங்கண்
கழாஅர்ப் பெருந்துறை விழவின் ஆடும்
ஈட்டெழில் பொழிந்த ஏந்துகுவவு மொய்ம்பின்
ஆட்டன் அத்தி நலன்நயந்து உரைஇத்
தாழிருங் கதுப்பிற் காவிரி வவ்வலின்
மாதிரந் துழைஇ மதிமருண்டு அலந்த
ஆதி மந்தி காதலற் காட்டிப்
படுகடல் புக்க பாடல்சால் சிறப்பின் (அகம். 222)

என்ற பாடலில் ஆட்டனத்தியும் ஆதிமந்தியும் வருவது காணலாம். ஆட்டனத்தியின் ஒப்பனைத் தோற்றத்தைப் பரணர் அகநானூறு 236ஆம் பாடலிலும் வருணிக்கிறார். அவன் பெயர் 'அத்தி' என்பது தெரிகிறது. 'ஆட்டன்' என்பது 'ஆட்டி வைப்பவன்' என்ற அவன் தொழில் குறித்த அடைமொழியாதல் வேண்டும். சங்க காலத்தில் ஒரு சேரமன்னனின் படைத்தலைவன் 'அத்தி' என்ற பெயரில் இருந்ததை, "நன்னன் எற்றை நறும்பூண் அத்தி" (அகம். 44) என்று குடவாயிற் கீரத்தனார் பாடுவதால் அறியலாம். சங்கப் பாடல் தொகுப்பில், எஸ். வையாபுரிப்பிள்ளை ஆட்டனத்தியைக் குறிக்கும்போது, 'அத்தி (ஆட்டன்)'[4] என்று குறிப்பிடுகிறார். பரணரே ஒரு பாடலில் அவனை 'அத்தி' என்றே சுட்டுகிறார்.

அடுந்திறல் அத்தி ஆடணி நசைஇ (அகம். 396)

என்பது இதற்குச் சான்று. இதனால் அவன் பெயர் 'அத்தி' என்பதையும், 'ஆட்டன்' என்பது அவனது தொழிலைச் சுட்டிய பட்டப்பெயர் என்பதையும் உணரலாம்.

ஆடும் கூத்தரை 'ஆட்டன்' என்று சுட்டும் வழக்காறு சங்க காலத்தில் இல்லை; 'ஆடுநர்' என்றே பழந்தமிழ்ப் புலவர் சுட்டினர்.

ஆடுநர் கழியும் இவ்வுலகத்து (புறம். 29)

தலைவனை ஆட்டுவிக்கும் பரத்தையை 'ஆட்டி' (அகம்.386) என்றது போலக் கூத்தில் பிறரை ஆட்டுவிக்கும் ஆசானின் பட்டப்பெயராகவே 'ஆட்டன்' என்ற பெயரடை வந்தது. இதனால், சங்ககாலத்திலும் ஆடலாசான் இருந்த உண்மையை அறியலாம்.

இறைவனை 'ஆடலாசான்' என்னும் வழக்காறு

சூத்திரக்கயிற்றை வைத்துப் பொம்மைகளை இயக்கும் சூத்திரதாரியைப் போல, இறைவன் மக்களை ஆட்டுவிப்பவன் என்றனர் சமயச் சான்றோர். மாணிக்கவாசகர் தம் திருவாசகத்தில்,

வானாகி மண்ணாகி வளியாகி ஒளியாகி
ஊனாகி உயிராகி உண்மையுமாய் இன்மையுமாய்க்
கோனாகி யான் எனதென் றவரவரைக் கூத்தாட்டு
வானாகி நின்றாயை என்சொல்லி வாழ்த்துவனே
(திருவாசகம், திருச்சதகம் 5, 19:15.)

இப்பாடலில் வரும் 'கூத்தாட்டுவான்' என்பது, கூத்தை ஆட்டுவிப்பவன், கூத்தை நடத்திச்செல்பவன், ஆடற்கு அமைந்த ஆசான் என்று பொருள்படும். மற்றொரு பாடலில்,

ஊன நாடகம் ஆடு வித்தவா
உருகி நான் உனைப் பருக வைத்தவா
ஞான நாடகம் ஆடு வித்தவா
நையவையகத் துடையவிச்சையே
(திருவாசகம், திருச்சதகம், 5, 99:95.)

ஊன நாடகத்தையும் ஞான நாடகத்தையும் நடத்துபவன் என்பதால் நாடகத்தை நடத்தும் இயக்குநர் அன்றைய காலத்தில் இருந்ததைக் காட்டும் சான்றாக இப்பாடலைக் கருதலாம்.

அரங்கேற்றுகாதையில் ஆடலாசிரியன் தகுதிகள்

அரங்கேறும் ஆடல்மகளுக்கு உறுதுணையாயிருந்த ஆசான்களின் வரிசையில், முதலாவதாக ஆடலாசிரியன் சுட்டப்படுகின்றான். ஆடலாசிரியனுக்கு உரிய தகுதிகளை அக்கால நாடக நன்னூல் வரையறுத்துக் கூறியபடி இளங்கோவடிகள் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகின்றார்.

இருவகைக் கூத்தின் இலக்கணம் அறிந்து
பலவகைக் கூத்தும் விலக்கினில் புணர்த்துப்
பதினோர் ஆடலும் பாட்டும் கொட்டும்
விதிமாண் கொள்கையின் விளங்க அறிந்தாங்கு
ஆடலும் பாடலும் பாணியும் தூக்கும்
கூடிய நெறியின கொளுத்துங் காலைப்
பிண்டியும் பிணையலும் எழிற்கையுந் தொழிற்கையும்
கொண்ட வகையறிந்து கூத்துவரு காலைக்
கூடை செய்தகை வாரத்துக் களைதலும்
வாரஞ் செய்தகை கூடையிற் களைதலும்
பிண்டி செய்தகை ஆடலிற் களைதலும்
ஆடல் செய்தகை பிண்டியிற் களைதலும்
குரவையும் வரியும் விரவல செலுத்தி
ஆடற்கு அமைந்த ஆசான் தன்னொடும். (அரங். 12-25)

இவ்வடிகளுக்கு அரும்பதவுரையாசிரியர்,

தேசியும் மார்க்கமுமென்று சொல்லப்படாநின்ற இரண்டு வகைப்பட்ட அகக்கூத்தினது இலக்கணங்களை அறிந்து பலவகைப்பட்ட புற நடங்களையும் விலக்குறுப்புக்களைச்

சேரப்புணர்க்கவும் வல்லனாகி அல்லியம் முதலாகக் கொடுகொட்டி ஈறாகக் கிடந்த பதினொரு கூத்துக்களும் அக்கூத்துக்களுக்குரிய பாட்டுக்களும் அவற்றுக்கு அடைத்த வாச்சியக்கூறும் நூல்களின் வழியே தெரியவறிந்து, அக்கூத்தும் பாட்டும் தாளங்களும் தாளங்களின் வழியே வந்த தூக்குக்களும் தம்மிற்கூடி நிகழுமிடத்துப் பிண்டி பிணையல் எழிற்கை தொழிற்கை யென்னும் அந்த நான்கினையும் நூல்களினகத்துக் கொண்ட கூறுபாட்டையறிந்து அகக்கூத்தி னிடத்துக் கூடைக்கதியாகச் செய்த கை வாரக்கதியிற் புகுதாமலும், வாரக்கதியாகச் செய்த கை கூடைக்கதியிற் புகுதாமலும் புறக்கூத்தில் ஆடல் நிகழுமிடத்து அவிநயம் நிகழாமலும், அவிநயம் நிகழுமிடத்து ஆடல் நிகழாமலும் குரவைக்கூத்தும் வரிக்கூத்தும் தம்மில் விரவாதபடியும் செலுத்தவல்ல ஆடலாசிரியனுமென்றவாறு[5]

என்று பொழிப்புரை எழுதுகின்றார்.

இப்பகுதிக்கு அடியார்க்குநல்லார்,

இருவகைத்தாகிய அகக்கூத்தின் இலக்கணங்களையறிந்து பலவகைப்பட்ட புறநடங்களையும் விலக்குறுப்புக்களைச் சேரப் புணர்க்கவும் வல்லனாகி அல்லியம் முதல் கொடுகொட்டியீறாகக் கிடந்த பதினொரு கூத்துக்களும் அகக்கூத்துக்களுக்குரிய பாட்டுக்களும் அவற்றுக்கு அடைத்த வாச்சியங்களின் கூறுகளும் நூல்களில் விதித்த வழியே தெரிந்து, கூத்தும் பாட்டும் தாளங்களும் தாளங்களின் வழிவந்த தூக்குக்களும் தம்மிற்கூடின நெறியையுடைய அகக் கூத்தும் புறக்கூத்தும் முதலாயின நிகழ்த்துமிடத்துப் பிண்டி, பிணையல், எழிற்கை, தொழிற்கையென்று சொல்லப்பட்ட நான்கினையும் நூலினகத்துக் கொண்ட கூறுபாட்டையறிந்து அகக்கூத்து நிகழுமிடத்துக் கூடைக்கதியாகச் செய்த கை வாரக் கதியுட் புகாமலும், வாரக்கதியாகச் செய்த கை கூடைக்கதியுள் புகாமலும், புறக்கூத்தினிடத்து ஆடல் நிகழுமிடத்து அவிநயம் நிகழாமலும், அவிநயம் நிகழுமிடத்து ஆடனிகழாமலும், குரவைக்கூத்தும் வரிக்கூத்தும் தம்மில் விரவாதபடியும் செலுத்தியமைந்த ஆடலாசிரியனுமென்க[6]

என வழிமொழிவர்.

அக்காலத்தில் நாடகக்கலையினைப் பயிற்றுவிக்கும் நாடக ஆசிரியன் பின்வரும் தகுதிகளைப் பெற்றிருக்க வேண்டும்.

1. இருவகைக் கூத்தின் இலக்கணம் அறிதல்
2. பல்வகைக் கூத்தும் அறிதல்

3. விலக்கு உறுப்பினை அறிந்து, கூத்துப்பாடலை விலக்கினிற் புணர்த்தல்
4. பதினோராடல் ஆடும் முறைகளை அறிதல்
5. பாட்டின் விதிகளை அறிதல்
6. கொட்டின் விதிகளை அறிதல்
7. ஆடலும் பாடலும் பாணியும் தூக்கும் நிகழும்போது பிண்டி, பிணையல், எழிற்கை, தொழிற்கை என்னும் கைகளைப் பயன்படுத்தும் முறை அறிதல்
8. கூத்து நிகழும்போது கூடைசெய்த கை வாரத்துக் களைதலும், வாரம் செய்த கை கூடையிற் களைதலும் காத்தல்
9. ஆடல் நிகழுமிடத்து அவிநயம் நிகழாமலும், அவிநயம் நிகழுமிடத்து ஆடல் நிகழாமலும் கவனித்தல்
10. குரவைக்கூத்தும் வரிக்கூத்தும் தம்மில் விரவாதபடி காத்தல்

என்னும் பத்தும் ஆடற்கு அமைந்த நாடக ஆசிரியரின் இன்றியமையாத தகுதிகள் ஆகும். இவற்றைத் தனித்தனியே இனி விளக்கமாகக் காணலாம்.

1. இருவகைக் கூத்து

இளங்கோவடிகள் அரங்கேற்றுகாதையில் சில செய்திகளை விளக்கமுறக் கூறாமல் எல்லாரும் அறிந்த செய்திகள் என்னும் எண்ணத்தில், சுருக்கமாகச் சொல்லிப் போவதைப் பல இடங்களில் பார்க்க முடிகிறது. அத்தகைய இடங்கள்தான் நமக்குப் பெரிய தலைவலி! இன்றைக்கு நமக்கு இடர் தரும் தொடர்களில் இந்த 'இருவகைக் கூத்து' என்பது குறிப்பிடத்தக்க ஒன்றாகும்.

இருவகைக் கூத்தினை அரும்பதவுரைகாரர், "தேசியும் மார்க்கமுமென்று சொல்லப்படாநின்ற இரண்டுவகைப்பட்ட அகக்கூத்தினது இலக்கணங்களை அறிந்து" என அவை அகக்கூத்துகள் என்பர். மேலும்,

> இருவகைக் கூத்தாவன:- தேசி, மார்க்கம் எனவிவை. 'மார்க்கமென்பது வடுகின் பெயரே.' இவற்றது இலக்கணமாவது:- 'அறுவகை நிலையும் .... ஆகுமென்ப.' இவை ஈங்குரைப்பிற் பெருகும்; விரிந்த நூலிற் கண்டுகொள்க. இவ்வுறுப்புக்களையுடைய கூத்தை இலக்கணத்துடனே பொருந்தக் கற்றென்றவாறு[7]

என்று உரையெழுதுகிறார். அவரது உரையின்படி, இருவகைக் கூத்து என்பன 1. தேசி, 2. மார்க்கம் ஆகிய இருவகை. தேசி, மார்க்கம் என்ற சொல்லாட்சிகள் சிலப்பதிகாரத்தில் எங்கும் வராதவை. தேசி என்றால் என்ன? மார்க்கம் என்பது என்ன?

தேசியும் வடுகும் ஒன்றையடுத்து மற்றொன்றாக ஆடப்படும் கூத்துகள். குறிப்பிட்ட வேகத்தில் ஆடப்படும் தொடக்கநிலை ஆட்டம் தேசி; தேசிக் கூத்தை ஆடியபின் அதிவேகத்தில் ஆடுவது வடுகு என்பர்.[8] தேசிக்கூத்தின்

வழியது ஆதலின் இது 'மார்க்கம்' எனப்பட்டது. 'மார்க்கம் என்பது வடுகின் பெயரே' என்றதனால், வடுகு என்பதும் மார்க்கம் என்பதும் ஒன்றே என அறியலாம்.

அந்தந்த ஊருக்குத் தகுந்த மாதிரி ஆடுவது தேசி; எல்லாப் பிரதேசங்களுக்கும் உண்டான பொதுவான ஆட்டமுறை மார்க்கம் (வடுகு) என்பர் பத்மா சுப்பிரமணியம்.[9]

வீ.பா.க.சுந்தரம்,

> *ஆடற்கலையையும் தாள அமைப்புகளையும் தேசி, வடுகு என்று இரு பிரிவாகப் பிரித்தனர். தேசித் தாளக்கலை என்பது செவ்வியல் தாளக் கலை; வடுகுத் தாளக்கலை என்பது பொதுவியல் தாளக்கலை. தேசு=ஒளி...தேசியில் ஆட்டத்தின் இயக்கம் ஒளி பொருந்தியது. அது வடுகில் எளிமை பொருந்தியது. இதுவே வேறுபாடு. (காண்க சிலப். 3: 154)*[10]

என்பர். இதனால் தேசிக்கூத்து என்பது ஒளியுற ஆடும் செவ்வியல் ஆட்ட வகை; வடுகு என்பது உடலை வளைத்து எளிமையுற ஆடும் பொதுவியல் ஆட்ட வகை என்பது பெறப்படும். இக்கருத்திற்கு ஆதாரம் என்ன?

தேசி, வடுகு என்னும் இவை உரையாசிரியர்களை விட்டால் தமிழ் இலக்கியப் பரப்பில் எங்கே வந்துள்ளன? தேசி செவ்வியல், வடுகு பொதுவியல் என்று சிலம்பில் எங்கே சொல்லப்பட்டுள்ளது?

அறிஞர்தம் விளக்கங்கள்வழி, தேசி, வடுகு என்ற இரண்டையும் புரிந்துகொள்வதே சிக்கலாக உள்ளபோது, அடியார்க்குநல்லார் மேலும் இருவகைக் கூத்து என்று பலவற்றை அடுக்குகின்றார்.

> *இருவகைத்தாகிய அகக்கூத்தின் இலக்கணங்களை யறிந்து...*[11]

என்று இருவகைக்கூத்து என்பன அகக்கூத்தின் வகை என்பர். அகக்கூத்து என்றால் என்ன என்பதை இரு உரையாசிரியர்களும் விளக்கவில்லை. அகக்கூத்து என்பது, "அகப்பொருள் பற்றிய கூத்து"[12] என்பார் வீ.ப.கா.சுந்தரம்.

இரண்டாவது உலகத் தமிழ் மாநாடு சென்னையில் நடந்தபோது கலைக்காட்சி அரங்கில், கி.பி. 5, 6ஆம் நூற்றாண்டு அகக்கூத்து, புறக்கூத்துச் சிற்பங்கள் என மக்கள் பார்வைக்கு வைத்தனர். அவற்றைத் 'தமிழகம்'[13] என்ற நூலிலும் வெளியிட்டனர். அச்சிற்பங்களைக் கீழே தருவோம்.



அகக்கூத்து அகக்கூத்து அகக்கூத்து புறக்கூத்து

இவை அகக்கூத்து, புறக்கூத்து என்றது ஊகமே; ஆதாரங்களை அவர்கள் காட்டவில்லை.

பொருளிலக்கணத்தில் வரும் அகப்பொருள், புறப்பொருள் என்பவற்றை அகக்கூத்து, புறக்கூத்து என்பவற்றிற்குப் பொருத்திப் பார்ப்பது சரியாகுமா? அடியார்க்குநல்லார் மேற்கோளாக எடுத்தாளும் நூற்பாக்களின் பொருள் வேறு வகையில் தோன்றுகிறது.

குணத்தின் வழியது அகக்கூத்தெனப் படுமே (குணநூல் நூற்பா)

அகத்தெழு சுவையான் அக்மெனப் படுமே (சயந்தம் நூற்பா)

என்னும் நூற்பாக்கள் அகக்கூத்து பற்றியன என்பர். இவற்றின் பொருள் தெளிவாகத் தோன்றவில்லை

'அகச்சுவையாவன - இராசதம், தாமதம், சாத்துவிகமென்ப' என்பர் அடியார்க்கு நல்லார். இராசதம் என்பது அரசர்க்கான நீதியும் ஒழுக்கமும் நிறைந்த குணம். அதற்கு நேர்மாறானது தாமதம். ஒழுக்கக்கேடு, காமம், மறதி, வஞ்சகம் முதலிய குணங்களைத் தாமதம் (தாமசம்) என்பர். சாத்துவிகம் என்பது மகான்களின் குணம். ஐம்பொறி அடக்கல், ஞானம், தவம், அருள், பொறுமை, மௌனம், வாய்மை, மேன்மை என்னும் எண்குணங்களும் ஒருங்கிருத்தல் சாத்துவிகம். இத்தகைய குணங்கள் வெளிப்பட ஒருவரைக் குறித்துப் பாடி ஆடுவது 'குணத்தின் வழியது அகக்கூத்து' என்றனர் போலும்.

'தேசி, மார்க்கம்தான் இருவகைக் கூத்தா?' என்று அடியார்க்கு நல்லாருக்கும் ஐயம் எழுகிறது. அதனால்தான் இரண்டு இரண்டாக வேறு இருவகைக் கூத்துகள் பலவற்றையும் பட்டியலிடுகிறார்.

வசைக்கூத்து - புகழ்க்கூத்து,
வேத்தியல் - பொதுவியல்,
வரிக்கூத்து - வரிச்சாந்திக் கூத்து,
சாந்திக்கூத்து - விநோதக்கூத்து,
ஆரியம் - தமிழ்,
இயல்புக்கூத்து - தேசிக் கூத்து

எனப் பலவகைய; இவை விரிந்த நூல்களிற் காண்க என்று கூறுகின்றார்.[14] இவற்றுள் எது இளங்கோ குறிப்பிடும் இருவகைக் கூத்து என்பதைத் தெளிய முடியாமல் அவர் குழம்புவது புரிகிறது.

அடியார்க்குநல்லார் இதற்கு மேலும் குழப்புகிறார்.

> *ஈண்டு இருவகைக் கூத்தாவன — சாந்தியும் விநோதமும்; என்னை? 'அவைதாம், சாந்திக் கூத்தும் விநோதக் கூத்துமென்று, ஆய்ந்துற வகுத்தனன் அகத்தியன் தானே' என்றாராகலின்*

என்று தொடங்கி, சாந்திக் கூத்து சொக்கம், மெய், அவிநயம், நாடகம் என நான்கு வகைப்படும் என்று அவற்றை விளக்குவர். சொக்கம் என்பது சுத்த நிருத்தம். அது 108 கரணம் உடையது. மெய்த்தொழில் கூத்து மெய்க்கூத்து எனப்பட்டது. அது தேசி, வடுகு, சிங்களம் என மூவகைப்படும் என்று அடியார்க்குநல்லார் கூறுகிறார்.

'இருவகைக் கூத்தாவன தேசி, வடுகு' என்று கூறியவர் அரும்பதவுரை யாசிரியர். அப்படி அடியார்க்குநல்லார் கூறவில்லை. இங்கே மெய்க்கூத்து தேசி, வடுகு, சிங்களம் என மூவகைப்படும் என்பதால் அரும்பதவுரைகாரரின் 'இருவகைக் கூத்தாவன தேசி, வடுகு' என்னும் கருத்தை மறுப்பவர்போல் தோன்றுகிறது. **இருவகைக் கூத்து என்பது எது?** என்பதில் அடியார்க்கு நல்லார்க்கே குழப்பம் இருந்தது. அதனாலேயே தமக்குத் தெரிந்த சங்கதிகளை எல்லாம் பலவாறாகச் சொல்லிப் பார்க்கிறார்.

அடியார்க்கு நல்லார் கூறும் 'இருவகைக் கூத்துகள்' என்னும் – ஒன்றுக்கொன்று முரணான பல இணைகள் பற்றிய விளக்கக் குறிப்பினை இங்கே சுருக்கமாகத் தருவோம்.

1. வசைக்கூத்து - புகழ்க்கூத்து

வசைக்கூத்தை 'விதூடகக்கூத்து' எனவும் கூறுவர். இதனால், நக்கலும் நையாண்டியுமாக இக்காலக் கூத்துக்கோமாளியைப்போல் நகைச்சுவை தோன்ற ஆடும் கூத்து இது எனலாம். அங்கதப் பொருளில் ஒன்றனை விமர்சித்து 'வசைபாடி' ஆடும் கூத்தாதலின் இது வசைக்கூத்து எனப்பட்டது. 'பல்வகை யுருவும் பகைத்துக் காட்ட வல்லவ னாதல் வசையெனப் படுமே' என்று அரங்கேற்றுகாதை அடி 13-க்கு உரையெழுது மிடத்து அடியார்க்குநல்லார் எடுத்தாளும் மேற்கோளால், இதனை ஆடுவார் தாம் வசைபாடுதற்குரிய பகைநாட்டு அரசனைப் போலக் கோலம் தாங்கி ஆடுவர் எனத் தெரிகிறது. இக்காலக் 'கொடும்பாவி' போல உருவம் தாங்கி ஆடுவதாகக் கருதலாம். தம்நாட்டு அரசனை மகிழ்விக்கும் நோக்கில் எதிரியைப் பழித்து நையாண்டி செய்து ஆடுவது வசைக்கூத்து.

இதனெதிர், தம் அரசனின் புகழை ஏத்திப்பாடி ஆடுவது புகழ்க்கூத்து எனப்பட்டது. சங்க காலத்தில், புறத்திணைப் பாடல்களைப் பாடி ஆடினால் அது புகழ்க்கூத்து ஆகும்.

2. வேத்தியல் - பொதுவியல்

> *வேத்தியல் – அரசர்க்கு ஆடும் கூத்து. பொதுவியல் – எல்லார்க்கும் ஒப்ப ஆடுங்கூத்து*[15]

என்பர். அரசர்க்குப் பயன்தரும் அரசியல் தொடர்பானவற்றைப் பாடி ஆடும் கூத்து வேத்தியல். 'இறைவ னாகலிற் சொல்லுபு குறுகி, மூவேழ் துறையும் முறையுளிக் கழிப்பி' (புறம்.152) என்பதனால் வேத்தியலுக்கு ஒரு முறை இருந்தது தெரிகிறது. பொதுவியலுக்கு அத்தகைய முறை இல்லை.

அரசரும் உள்ளிட்ட அனைத்து மக்களுக்கும் பயன்படும் பக்தி, நீதி, இல்லற வாழ்க்கை முதலிய பொது அறங்களைப் பாடுபொருளாகக் கொண்டு ஆடும் கூத்து பொதுவியல்.

3. வரிக்கூத்து - வரிச்சாந்திக் கூத்து

இசைப்பாடலைப் பாடி ஆடும் கூத்து வரிக்கூத்து ஆகும். 'குரவை— வரிக்கூத்தின் ஓர் உறுப்பு' என்பர் அடியார்க்குநல்லார். இதனை ஏற்க முடியாது. இளங்கோவடிகள் காலத்தில் குரவைக்கூத்து செவ்வியல் ஆட்டக்கலையாக வளர்ந்திருந்தது. அதனால்தான் '**குரவையும் வரியும் விரவல செலுத்தி**' என்றார். குரவைக்கும் வரிக்கூத்திற்கும் காலடைவுகளில் மாற்றம் உண்டு. வரிக்கூத்து கிராமியக் கூத்துக்கலை. வரிக்கூத்தில் நையாண்டியாக நடிப்பதற்கு நிறைய வாய்ப்பு இருக்கும்.

தெய்வங்களைச் சாந்திப்படுத்தப் பாடியாடும் கூத்து வரிச்சாந்திக்கூத்து ஆகும். வழிபாட்டில் தெய்வங்களைப் போற்றிக் கிராமிய மெட்டுக்களில் பாடி ஆடும் கும்மி, ஒயில் போன்ற ஆட்டங்கள் வரிச்சாந்திக் கூத்துகள் எனலாம். வரிச்சாந்திக் கூத்தில் நடிப்புக்குப் பெரிதும் இடம் இருப்பதில்லை.

4. சாந்திக்கூத்து - விநோதக்கூத்து

அடியார்க்குநல்லார், 'சாந்திக் கூத்தே தலைவ னின்பம், ஏந்திநின் றாடிய வீரிரும் நட்மவை, சொக்கம் மெய்யே அவிநயம் நாடகம், என்றிப் பாற்படூஉம் என்மனார் புலவர்' என்றொரு நூற்பாவை மேற்கோள் காட்டுவர். 'நாயகன் சாந்தமாக ஆடிய கூத்துச் சாந்திக்கூத்தெனப்படும்'[16] என்பர். தலைவர்க்கு மகிழ்ச்சி வேண்டி ஆடுதல் சாந்தி எனக் கருதலாம். அவரே பிறிதோரிடத்தில்,

> ***வாசிகை வைத்து மணித்தோ டணிந்து***
> ***மூசிய சுண்ணம் முகத்தெழுதித் — தேசுடனே***
> ***ஏந்துசுடர் வாள்பிடித்திட்(டு) ஈசனுக்குங் காளிக்கும்***
> ***சாந்திக்கூத்(து) ஆடத் தகும்***[17]

என்ற நூற்பாவை எடுத்தாளுகிறார். இதனால் ஒப்பனைகள் புனைந்துகொண்டு கையில் வாளினை ஏந்தி, ஈசனுக்கும் காளிக்கும் சினங்குறைந்து சாந்தி ஏற்பட ஆடும் கூத்தே சாந்திக்கூத்து எனலாம்

முற்சொன்னதுபோல், தலைவர்க்கு இன்பம் நிலைக்க வேண்டி ஆடுதலும் இது எனலாம்.

சிக்கல்களுக்குப் பரிகாரம் வேண்டி ஆடும் கூத்து சாந்திக்கூத்து. இதுபோல் குறிப்பிட்ட ஒரு குறிக்கோள் இன்றிப் பார்வையாளரை வியக்கவைத்துப் பொழுதுபோக்கும் ஒரே நோக்கத்தில் ஆடுவது விநோதக்கூத்து எனப்பட்டது. விநோதம் காணுதல் என்றால் பொழுதை மகிழ்வாகக் கழித்தல் என்பது பொருளாகும்.

(கயிறு இன்றிக்) கழையில் ஆடும் கழாய்க்கூத்து, குடத்தில் நின்று ஆடும் குடக்கூத்து, பதுமைபோல் கோலம் தாங்கிப் பொம்மை ஆடுவதுபோல்

ஆடும் அல்லிப்பாவைக்கூத்து, தோலால் உருவம் செய்து ஒளிப்பின்திரையில் காட்டும் தோற்பாவைக்கூத்து, யாரும் எளிதில் செய்யமுடியாதபடி — கரங்களைத் தரையில் ஊன்றிக் குட்டிக்கரணமடித்து — 'கரணம் தப்பினால் மரணம்' என்ற அரிய நிலையில் ஆடும் கரணக்கூத்து, நோக்கு என்னும் நுண்ணிய கூத்து முதலியன விநோதக் கூத்துக்களுக்கு உதாரணம். கேரளாவில் வேலன்குடி இனத்துப் பெண்கள் தரையில் மல்லாந்து படுத்த நிலையில் தம் மூக்குத் தண்டில் குச்சியை நாட்டி அதன்மேல் பொம்மைகளை வைத்து ஆட்டிக் காட்டிய நுட்பமான கூத்தினை நேரில் பார்த்த மு.இராமசுவாமி, அது 'நோக்கு' என்னும் பழைய விநோதக் கூத்தின் எச்சமாக இருக்கலாம் என்பர்.[18] பார்வையாளர் நோக்கினைக் கூர்மைப் படுத்தும் சில வகை ஆட்டங்கள் முன்னர் இருந்தன. வாள்மேல் நின்றாடுதல் அவற்றில் ஒன்று. இதனை 'வாள் அமலை' (சிலப். 12: 12) என்று சிலப்பதிகாரம் கூறும். வாளின்மீது கால்வைத்து ஆடும் வியத்தகு கூத்து இது. 'வடிவாள்மேல் கால்வைத்து' (நள.189) என்று நளவெண்பா கூறுவது காணலாம். பார்வையாளர் 'வியந்து நோக்க' ஆடும் கூத்தாதலால் இது 'நோக்கு' எனப்பட்டது.

விநோதக்கூத்தை விரிக்கும் அடியார்க்குநல்லார் 'குரவை, கலிநடம், குடக்கூத்து, கரணம், நோக்கு, தோற்பாவை' என்று ஆறு கூறுவார். குரவையை விநோதக் கூத்தில் அடக்குவதை ஏற்க முடியாது. குரவை வியத்தகு கூத்தன்று. 'கலிநடம்' என்பது 'கழிநடம்' என்பதன் திரிபு என்பர் வீ.ப.கா.சுந்தரம். 'கழி' என்னும் மூங்கிலில் ஆடும். 'கழைக்கூத்து' என்று ஒரு கூத்து இருத்தலின் இது வேறு என்று அறிதல் வேண்டும். 'கலி' என்ற சொல் ஒலி, ஆரவாரம், எழுச்சி என்னும் பொருளில் வரும். ஆரவார ஒலியில் எழுச்சியுற்று ஆடும் ஆட்டமாகக் 'கலிநடம்' இருந்தது என்று கருதலாம்.

அடியார்க்குநல்லார் மேற்சுட்டிய ஆறோடு,

> *வெறியாட்டு முதலாகத் தெய்வமேறியாடுகின்ற அத்திறக்கூத்துக்களும் கூட்டி ஏழென்பாருமுளர். என்னை? 'எழுவகைக் கூத்தும் இழிகுலத்தோரை, ஆட வகுத்தனன் அகத்தியன் தானே' என்றாராகலின்*[19]

என்பர். அவர் விநோதக் கூத்துக்களாகக் கருதுவனவற்றுள் குரவையை நாம் ஏற்கவில்லை. அது ஒழிந்த ஏனைய ஐந்தொடு தொல்காப்பியம் 'வாடா வள்ளி' என்று கூறும் வள்ளிக் கூத்தையும் சேர்த்துக் கொள்ளலாம். இதனை 'இழிந்தோர் காணும் கூத்து' என்பார் நச்சினார்க்கினியர். 'முருகுமெய்ப் பட்ட புலைத்தி' (புறம்.259) தாவித் தெறித்து ஆடுவது வெறியாட்டோடு தொடர்புடைய கூத்தாகும். இவை இரண்டையும் சேர்த்து 1.கலிநடம், 2.குடக்கூத்து, 3.கரணம், 4.நோக்கு, 5.தோற்பாவை, 6.வள்ளிக்கூத்து, 7.வெறியாட்டு ஆகிய ஏழும் 'இழிந்தோர் ஆடும் எழுவகைக் கூத்து' என்று கூறினால், இது ஒருவகையில் பொருந்தும்.

பழங்காலத்தில் அனைத்துக் கூத்துக்களையும் ஆடியோர் பாணர், பறையர், பள்ளர், துடியர் என்னும் 'ஆதிப் பெருங்குடி' மக்களே ஆவர். பிற்காலத்தில் பிற 'உயர்குடி' எனக் கருதப்பட்டோரும் நாடகத்தில் கலந்தபோது, ஆடுதற்குக் கடினமான விநோதக் கூத்துக்களை மட்டும் இழிந்தோர் ஆடுக என விடுத்தனர். 'எழுவகைக் கூத்தும் இழிகுலத்தோரை' என்று கூறுவது இதைக் காட்டும் சான்று.

சாந்திக்கூத்தின் உள்வகைகளாக அடியார்க்குநல்லார் சொக்கம், மெய், அவிநயம், நாடகம் ஆகியவற்றைக் கூறுகிறார்.

சொக்கம் என்றது சுத்தநிருத்தம் (இலக்கணம் பிறழாத ஆட்டம்) என்பர். அது நூற்றியெட்டுக் கரணங்களைக் கொண்டது. கரணம் என்பது ஆடும்போது கைகால்களால் செய்யும் வினையங்களைக் குறிக்கும். தஞ்சாவூர், சிதம்பரம், கும்பகோணம் கோயில்களில் உள்ள சிற்பங்களில் இவ்வகைக் கரணங்களைப் பார்க்கலாம். 108 கரணங்களும் முழுமையாக எந்தக் கோயிலிலும் இல்லை.

மெய்க்கூத்து மெய்யை வளைத்தும் சுழன்றும் ஆடும் கூத்து. இது தேசி, வடுகு, சிங்களம் என்று மூவகைப்படும் என்பர். தேசி என்பது ஒளியுற ஆடும் கவர்ச்சியான ஆட்டம்; சொந்த மண்ணின் மணம் தரும் கூத்து. வடுகு என்பது வட்டமிட்டும் சுழன்றும் ஆடுவது. இதற்கெனத் தனி இயக்கங்கள் உண்டு. சொந்த மண்ணிலிருந்து தொலைவிலுள்ள பிற நாட்டு ஆட்டமுறைகளைத் தழுவியும் ஆடுவது (மார்க்கம் என்ற) வடுகுக்கூத்து. 'சிங்களம் இருவகை நிலையினும் எய்தும்' என்பர். அதாவது அகக்கூத்து, புறக்கூத்து ஆகிய இருவகையிலும் சிங்களம் வரும் என்றனர். (சிங்களம் என்ற சொல்லாட்சி புதிதாக உள்ளது; ஈழத்து மொழிப் பெயரோடு குழப்பம் தருகிறது.)

அவிநயக் கூத்து என்பது கதை தழுவாமல், ஏதேனும் ஒரு நற்கருத்தைப் பாடி ஆடுவது. உதாரணமாக, கடவுள் வாழ்த்துப் பாட்டுக்கு ஒருவர் அவிநயித்து ஆடினால் அது அவிநயக்கூத்து.

நாடகம் என்பது கதைதழுவி வரும் கூத்து என்பர். பதினோராடல் அனைத்தும் புராணக் கதைகளைத் தழுவி வருவதால், அவை நாடகம் என்பதற்குச் சான்றுகள் ஆகும்.

சங்கப் பாடல்கள் அனைத்தும் அக்காலத்தில் பாடப்பட்டுக் கூத்தாக ஆடப்பட்டன என்பர். "இத்தமிழ் நாடகத்தமிழ் எனப்படும்" என்று தஞ்சைவாணன் கோவை உரைகாரர் கூறுவதாக மு.இராகவையங்கார் கூறுவர்.[20] அப்பாடல்களுக்கு ஆடினால், அதனை அவிநயக்கூத்து எனலாமா?

அகத்திணைப் பாடல்கள் எல்லாம் குறுங்கதைப் பாடல்களே என்பர் ஆய்வாளர். எனவே அவற்றை முழுதுமாக நடித்து ஆடினால் அது கதை தழுவிய 'நாடகம்' ஆகும்; அப்பாடல்களின் ஓரிரு வரிகளை மட்டும் பாடி அவிநயித்து ஆடினால், அதை அவிநயக்கூத்து என்று கூறுவது பொருந்தும்.

5. ஆரியம் - தமிழ்

சிங்களம், ஆரியம், தமிழ் என்பனவற்றை நோக்க அக்காலத்தில் மொழியின் பெயரால் கூத்துகள் சுட்டப்பட்ட வழக்கத்தினை அறியலாம். சிங்களம் என்றது எப்படி இலங்கையினரைக் குறிக்கவில்லையோ அப்படியே ஆரியம் என்பதும் வடமொழியாளரைக் குறித்தது அன்று.

> *ஆரிய நாட்டினர் வந்து ஆடிக்காட்டும் ஆடல்கள் ஆரியக் கூத்து. தமிழ்நாட்டவரின் கூத்து தமிழ்க்கூத்து*[21]

என்று வீ.ப.கா.சுந்தரம் கூறுகிறார். இக்கருத்து பிழையானது. ஆரியநாடு என்பது பழந்தமிழ்நாட்டின் ஒரு பகுதியின் பெயராக முன்னர் வழங்கியுள்ளது.

பேராசிரியரும் உரைவேந்தருமான ஔவை சு.துரைசாமிப்பிள்ளை, ஆரிய நாடு என்பது பண்டைச் சேரநாட்டின் வடபகுதி என்று கூறுகிறார். தாலமி, யுவான்சுவாங் போன்ற யவனரும் சீனரும் இந்தியா வந்து வரலாற்றுக் குறிப்பு எழுதியதில், '**ஆர்ய வர்த்தம்**' என்று குறிப்பது கங்கை பாயும் வடநாட்டை; '**ஆரியகே**' என்று சுட்டுவது சேரநாட்டின் வடக்கிலிருந்த நாட்டை என்பர். இதனை அவர் தம் நற்றிணையுரையுள்ளும் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

> *சங்ககாலச் சேரநாட்டின் வடபுலம் ஆரியநாடு என வழங்கினமையின், அந்நாட்டவர் ஆரியர் எனப்பட்டனர்*[22]

என்பது காணலாம். எனவே, சேரநாட்டு ஆரியர் ஆடிய கூத்தே ஆரியக்கூத்து என்ற உண்மையை அறியலாம். ஆரியர் கயிற்றுக்கூத்து ஆடிய செய்தியைச் சங்கப்பாடல்கள் (நற்.95, குறுந்.7) கூறுகின்றன. கழைகளை நட்டு அவற்றில் கயிறு கட்டி ஆடுதலால் இதனைக் **கழைக்கூத்து** என்றும் கூறுவர். (**கழாய்க்கூத்து** வேறு; கயிறு இல்லாமல் வெறும் கழையை மட்டுமே நட்டு அதில் ஏறி நின்றும் சருக்கியும் தொங்கியும் விநோதம் காட்டுவது கழாய்க்கூத்து. கழைகளில் கயிறு கட்டிக் கயிற்றில் நின்றாடுவது கழைக்கூத்து என்னும் ஆரியக்கூத்து என்ற வேறுபாடு அறிக.) 'ஆரியக் கூத்தாடினாலும் காரியத்தில் கண்வை' என்ற பழமொழி கயிற்றில் நின்றாடும் கூத்தின் கடினப்பாட்டினை உணர்த்தும்.

தமிழ்க்கூத்து என்றது எது? பழந்தமிழ்க் கூத்துக்களாகத் தொல்காப்பியப் புறத்திணையியல் கூறும் கொற்றவை நிலை (புறத்.4), வெறியாட்டயர்ந்த காந்தள் (புறத்.5), வள்ளி (புறத்.5), கழல்நிலை (புறத்.5), வாளோர் ஆடும் அமலை (புறத்.17), நூழிலாட்டு (புறத்.17), முன்தேர்க் குரவை (புறத்.21), பின்தேர்க் குரவை (புறத்.21), களவேள்வி (புறத்.21) என்னும் போர்க்களச் சடங்குக் கூத்துக்களைத் தமிழ்க்கூத்து என்றனர் எனக் கருத இடமுண்டு.

6. இயல்புக்கூத்து - தேசிக் கூத்து

வாழ்வியல் நிகழ்ச்சிகளில் இயல்பாக ஆட வேண்டியவிடத்து (சடங்காக) ஆடும் கூத்துக்களை இயல்புக்கூத்து என்றும், விழாக் காலங்களில் மேடை

அமைத்துப் பலரும் கூடிக் கண்டுகளிக்க ஆடும் உள்ளூர் சார்ந்த கூத்தைத் தேசிக்கூத்து என்றும் வகைப்படுத்தினர் எனக் கருதலாம்.

அடியார்க்குநல்லார் தாமறிந்த இருவகைக்கூத்துகள் பலவற்றை அடுக்கிக் கூறுவதில் பழங்காலக் கூத்துவகைகளை நாம் அறிய நேரிட்டாலும், இளங்கோவடிகளின் கருத்து இதுதான் என்று ஒரு முடிவுக்கு வரமுடியவில்லை. உரையாசிரியர் கருத்தினை நம் அறிவு ஏற்க மறுக்கிறது.

அகக்கூத்து, புறக்கூத்து என்பனவே இளங்கோவடிகள் கூறும் இருவகைக் கூத்து என்று 'அரங்கேற்றுகாதை...மறுவாசிப்பு'க் குழுவினருள் கு.முருகேசன், வ.குருநாதன் முதலிய சிலர் கருதுவர்.[23] இதற்கு என்ன ஆதாரம்? ஆதாரமில்லாத கருத்தை ஏற்க முடியாது.

இங்கே ஒன்றை மறந்துவிடக் கூடாது. இளங்கோவடிகள் இயற்றிய 30 காதைகளையுடைய இத்தனை பெரிய காப்பியத்தில், அரங்கேற்று காதையிலோ அல்லது பிற எந்தவோர் இடத்திலோ தேசி-மார்க்கம் (வடுகு) என்றோ, அகக்கூத்து-புறக்கூத்து என்றோ பெயர் சுட்டியுள்ளாரா? அப்படி எங்காவது பெயர்சுட்டியிருந்தால் அவற்றை நாம் கணக்கில் எடுத்துக் கொள்ளலாம். இல்லையே!..

தேசி, மார்க்கம், அகக்கூத்து, புறக்கூத்து முதலான சொல்லாட்சிகள் சிலப்பதிகாரத்தில் எங்கும் வரவில்லை. இச்சொல்லாட்சிகள் சிலப்பதிகாரம் தோன்றி ஏறத்தாழ 1,000 ஆண்டுகள் கழித்து வந்த உரையாசிரியர்களால் பயிலப்படுவன. ஆதலால், இவற்றைக் கவனமுடன் பரிசீலிக்க வேண்டும். சிலப்பதிகாரத்திற்குள் அகச்சான்று வேண்டும். அல்லது, சிலப்பதிகாரத்திற்கு முந்திய சங்கப் பாடல்களில் இருவகைக் கூத்து பற்றி வந்துள்ள மரபுகளின் அடிப்படையில் நாம் ஒரு முடிவுக்கு வருவதுதான் நேரிய ஆய்வாகும்.

சங்க கால நாடகங்கள்

சங்க காலத்தில் கூத்து இருந்தது. கூத்தர் இருந்தனர். கூத்தரும் பாணரும் விறலியரும் நாடகம் நிகழ்த்திய நிகழ்வுகளுக்கு நிறையவே சான்றுகள் கிடைக்கின்றன.

> **. . . . . யானைத்**
> **தாதெருத் ததைந்த முற்ற முன்னி**
> **மழையெதிர் படுகண் முழவுகண் இகுப்பக்**
> **கழைவளர் தூம்பின் கண்ணிடம் இமிர**
> **மருதம் பண்ணிய கருங்கோட்டுச் சீறியாழ்**
> **நரம்புமீது இறவாது உடன்புணர்ந்து ஒன்றிக்**
> **கடவது அறிந்த இன்குரல் விறலியர்**
> **தொன்றொழுகு மரபில் தம்மியல்பு வழாஅது**
> **அருந்திறற் கடவுள் பழிச்சிய பின்றை**
> **விருந்திற் பாணி கழிப்பி நீண்மொழிக்**
> **குன்றா நல்லிசைச் சென்றோர் உம்பல்**

இன்றிவண் செல்லாது உலகமொடு நிற்ப
இடைத்தெரிந்து உணரும் பெரியோர் மாய்ந்தெனக்
கொடைக்கடன் இறுத்த செம்ம லோய்என
வென்றிப் பல்புகழ் விறலோடு ஏத்தி (மலைபடு. 531-544.)

இந்த வரிகளில் கூத்தர் நிகழ்த்திய நாடகச் செயல்பாடுகளை விரிவாக அறிய முடிகின்றது. இது ஒரு அரசகுடியின் வரலாற்று நாடகம். இதன் நிகழ்முறையில் தமிழ் நாடக மரபு சுட்டப்பட்டுள்ளது.

1. 'தாதெரு' எனப்படும் யானைச் சாணத்தால் தெளித்துத் திடப்படுத்தப்பட்ட முற்றத்தில் கூத்து நிகழ்ந்தது.
2. முழவு (தோல் கருவி) முதலில் முழங்கியது.
3. தூம்பு (நெடுங்குழல்-துளைக்கருவி) அடுத்து ஒலித்தது.
4. சீறியாழ் (நரம்புக்கருவி) மூன்றாவதாக இசைக்கப்பட்டது.
5. யாழில் மருதப்பண் (கோடிப்பாலை) மீட்டப்பட்டது.
6. (காலை நேரத்திற்குரிய மருதப் பண்ணில்) விறலியர் இனிய குரலெடுத்துப் பாடினர்.
7. நாடகத்தின் தொல்மரபின் இயல்பு கெடாமல் கடவுளை வணங்கிப் பாடி ஆடினர்.
8. அதன்பின் புதிய பாடல்கள் தாளக்கணக்கோடு பாடப்பட்டன.
9. அதன்பிறகே நாடக நிகழ்வு தொடங்கியது.
10. அரசனை, "கூறிய வஞ்சினம் குன்றாத புகழ்க்குடியின் வழி வந்தவனே! நின் முன்னோர் மாய்ந்துவிட்டாலும் அவர் வழியில் கொடைக்கடன் செலுத்தும் செம்மலே!" என்று புகழ்ந்து அரசனது முன்னோரின் வெற்றி வரலாற்றை விறலோடு நாடகமாக நடித்தனர்.

இங்கு ஒரு கருதுகோளை முன்வைப்போம். 'தூம்பு' என்னும் நெடிய மூங்கில் கம்பில் செய்த குழலினைக் 'கூத்துக்கோல்' போலக் கையில் எடுத்தும், குழல் ஊதியும் வருபவன்தான் கட்டியங்காரன்!

'தூம்பு' என்னும் 'நெடுவங்கியம்' வரும் சங்கப் பாடல்களைத் தொடர்ந்து கண்டு, அவற்றை ஊன்றி ஆராய்ந்தால், இக்கருதுகோளின் உண்மை தெளிவாகப் புலனாகும்.

இங்கே...

முழவுவழி நின்றது நெடுங்குழல் (கழைவளர் தூம்பு).

குழல்வழி (தூம்புவழி) நின்றது யாழ்.

குழல் அகவ யாழ் முரல
முழவு அதிர முரசு இயம்ப (பட்டினப். 156-157.)

என வரும் தமிழ் நாடக நிகழ்வோடு இது ஒப்புநோக்கத்தக்கது. குழல்-யாழ்-முழவு-முரசு என்னும் வரிசை மலைபடுகடாமில் முழவு-(நெடுங்)குழல்-யாழ் என்று மாறி வந்துள்ளது. இதுவே,

குழல்வழி நின்றது யாழே, யாழ்வழித்
தண்ணுமை நின்றது தகவே, தண்ணுமைப்
பின்வழி நின்றது முழவே... (சிலப். அரங். 139-141.)

என்று சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் நிரல்முறை சற்றே மாறி வந்தமை காணலாம். பட்டினப்பாலை போல இங்கும் குழல்தான் முதலில் இசைக்கப்பட்டது. மலைபடுகடாம் கூத்தர் ஆற்றுப்படை ஆதலின் கூத்தரின் தனிப்பட்ட இசைக்கருவியான முழவு முதலில் முழக்கப்பட்டது. நெடுங்குழல்தான் முதலில் வரவேண்டும். ஏனெனில், **நெடுங்குழல் என்னும் தூம்பினை ஏந்தியவன் அக்கால நாடகத்தின் தொடக்க ஆட்டக்காரனான கட்டியங்காரன் ஆவான்.** அப்போது அவனுக்குக் கட்டியங்காரன் என்ற பெயர் இல்லை. அவன் அப்போது எந்த ஒரு பெயராலும் சுட்டப்படவில்லை. **'தூம்புக்காரன்'** என்று வேண்டுமானால் நாம் அவனைச் சுட்டலாம்.

நாடகத் தொடக்கத்தில் பாலைப்பண் இசைக்கப்பட்டது. பிறகு, கடவுள் வாழ்த்தைப் பாடியோர் விறலியர் என்ற பெண்கள். (தோரிய மகளிர்)

இது தொன்றொழுகு மரபில் பிறழாத முறை.

கடவுளைப் பழிச்சிய பின்றை பாடப்பட்ட 'விருந்தின் பாணி' என்ற புதிய பாடல்கள் அவையோரை, அரசரை வணங்கிப் பாடும் பாடல்கள் ஆகும். இன்றைய கிராமத்துக் கூத்துக்களில் இடம்பெறும், **'வந்தோனமய்யா வந்தோனம்... வந்த சனமெல்லாம் குந்தோணும்'** என்று அவையின் சபை வணக்கப் பாடல் பாடுவதும், **'நம்மூரு நாட்டாமை ஐயாவுக்கு ஒரு சவாசு!'** என்று ஊர்த்தலைவரை வாழ்த்திப் பாடுவதும் இந்த 'விருந்தின் பாணி'யின் எச்சங்கள் எனக் கருதலாம்.

கடவுள் வாழ்த்து, விருந்தின் பாணி இரண்டையும் பாடியது விறலியர். இது இற்றைக் காலத்து நாடகங்களில் கட்டியங்காரன் பாடுவதாக மாறியுள்ளதைப் பார்க்கிறோம். **சங்க காலத்து விறலியர் கட்டியங்காரனின் பங்கினை மேற்கொண்டனர்** என்பதும் தெரிகிறது.

விருந்தின் பாணியின் பிறகுதான் நாடகம் தொடங்குகின்றது.

'நீண்மொழிக் குன்றா நல்லிசைச் சென்றோர் உம்பல் இன்று இவண் செல்லாது உலகமொடு நிற்ப, இடைத்தெரிந்து உணரும் பெரியோர் மாய்ந்தெனக் கொடைக்கடன் இறுத்த செம்மலோய்' என்பது நாடகப் பாட்டின் கருப்பொருள் ஆகும்.

இது புகழ்க்கூத்து வகையைச் சேர்ந்தது. இதனை வேத்தியல் என்று வகைப்படுத்தலாம்.

நாம் 'இருவகைக் கூத்து' என்றதன் அடையாளத்தைத் தேடிக் கொண்டிருக்கிறோம் என்பதை மறந்துவிடக் கூடாது. கூத்தர் நிகழ்த்திய

நாடகம் பற்றிய சங்கப் பாடல்களை முழுதும் பார்த்தாலும், அவற்றில் 'இருவகைக் கூத்து' என்ற பெயர் இல்லை. ஆனால், இருவகையான கூத்து இருந்தது!

கூத்தரைப்போலவே பாணர்களும் நாடகம் நிகழ்த்தியதற்கான சான்றுகள் கிடைத்துள்ளன. விறலியரோடு பாணன் இணைந்து நாடகம் நிகழ்த்தியதற்கு ஒரு சான்றினைக் காண்போம்

முழவு, யாழ், தூம்பு (வங்கியம்), பதலை, சிறுபறை முதலிய இசைக்கருவிகளை விறலியர் இசைக்க, இருபத்தொரு துறைகளையும் முறையாக இசைத்துப் பாணன் நாடகம் நடத்திய செய்தியைப் புறநானூறு காட்டுகிறது.

பாடுவல் விறலியோர் வண்ணம், நீரும்
மண்முழா வமைமின் பண்யாழ் நிறுமின்
கண்விடு தூம்பின் களிற்றுயிர் தொடுமின்
எல்லரி தொடுமின் ஆகுளி தொடுமின்
பதலை யொருகண் பையென இயக்குமின்
மதலை மாக்கோல் கைவலந் தமினென்று
இறைவ னாகலிற் சொல்லுபு குறுகி
மூவேழ் துறையும் முறையுளிக் கழிப்பி (புறம்.152.)

இப்பாடலில் விறலியர் குழுவின் தலைவனான பாணன், விறலியர்க்குக் கட்டளையிடுகிறான். பாணன் வண்ணம் பாடுகிறான். அவன் பாட்டுக்குப் பின்னணி இசையைப் பல்வேறு வாத்தியங்களால் அமைப்பவர்கள் விறலியர் ஆவர். 'யான் பாடுவேன் ஒரு வண்ணம். நீங்களும் முழாவின் கண்ணே மார்ச்சுனையை இடுமின். யாழிலே பண்ணை நிறுத்துமின். கண் திறக்கப்பட்ட தூம்பாகிய களிற்றினது கைபோலும் வடிவையுடைய பெருவங்கியத்தை இசையுங்கள். சல்லியை வாசியுங்கள். சிறுபறையை அறையுங்கள். பதலையில் ஒருமுகத்தை மெல்லெனக் கொட்டுங்கள். கரிய கோலை என் கையில் தாருங்கள்' என்று சொல்லி, நாடகம் காண்பவன் அரசனாதலாலே சொல்லும் ஒவ்வொரு முறையும் அவனை நெருங்கி முன்சென்று ஆடி (சொல்லுபு குறுகி), இருபத்தொரு துறையையும் முறைப்படிப் பாடி ஆடி முடித்தான் என்பதை இப்பாடல் மூலம் அறியமுடிகிறது.

இங்கே நடந்த நாடக நிகழ்வுகளை நிரல்படுத்திக் காண்போம்.

முதலாவதாக, பாணன் வண்ணம் பாடுகிறான்.

முழவு முழக்கப்படுகிறது.

யாழ் பண்ணறுத்துப் பாலைப்பண்ணை இசைக்கிறது.

'கண்விடு தூம்பின் களிற்றுயிர்' தொடுக்கப்படுகிறது. இதனைச் செய்பவர் விறலியர். 'தூம்புக்காரன்' (கட்டியங்காரன்) பணியினை விறலியர் மேற்கொண்டனர்.

எல்லரி, ஆகுளி, பதலை என்னும் பல்வகைப் பறைகள் தட்டப்படுகின்றன.

மதலை மாக்கோலினைக் கையிலெடுத்துப் பாணன் நாடகத்தைத் தொடங்குகிறான்.

எதிரே நாடகம் பார்ப்பவன் அரசன். அரசன் முதலான அரசியல் மாக்கள் பார்வையாளராக உள்ளனர். ஆதலால், நாடகப் பாட்டில் அரசனுக்குச் சொல்லும் பாடலடி வரும்போது உடல்குறுகி ஆடும் முறையறிந்து, இருபத்தொரு துறைகளையும் முறைப்படிப் பாடி நாடகத்தை முடிக்கிறான்.

இது வேத்தியல் வகையினது.

பதிற்றுப்பத்தில் வரும் ஒரு பாணாற்றுப்படைச் செய்யுளில் பாணன்,

கடனறி மரபிற் கைவல் பாண (பதிற். 67)

என்று சுட்டப்படுகிறான். பாணனுக்கு அடைமொழியாகக் 'கைவல்' என வந்திருப்பது காண்க. 'கையினால் அவிநயம் செய்து ஆடுவதில் வல்ல' என்று இதற்குப் பொருள். கூத்தில் ஒற்றைக்கை, இரட்டைக்கை, எழிற்கை, தொழிற்கை அறிந்து கை காட்டுதல் கூத்துவல்லார்க்கே உரியது.

அகநானூற்றுப் பாடலில் விறலி, கூத்து நிகழ்த்திய செய்தி உவமையாக வந்துள்ளது. மயில் ஆடுகின்றது. அது நாடக மேடையில் விறலி ஆடுவதைப் போல இருந்தது என்று கபிலர் வருணிக்கிறார். இப்பாடல் அக்காலத்து நாடக அரங்கின் முறையை விளக்குவதாக உள்ளது.

ஆடமைக் குயின்ற அவிர்துளை மருங்கிற்
கோடை அவ்வளி குழலிசை யாகப்
பாடின் அருவிப் பனிநீர் இன்னிசை
தோடமை முழவின் துதைகுர லாகக்
கணக்கலை இகுக்குங் கடுங்குரல் தூம்பொடு
மலைப்பூஞ் சாரல் வண்டு யாழாக
இன்பல் இமிழிசை கேட்டுக் கலிசிறந்து
மந்தி நல்லவை மருள்வன நோக்கக்
கழைவளர் அடுக்கத்து இயலி ஆடுமயில்
விழவுக்கள விறலியில் தோன்றும் நாடன் (அகம். 82.)

என்று வரும் பகுதி, பழந்தமிழகத்தில் விறலியர் நிகழ்த்தும் நாடக அரங்கினைத் தெளிவாக விளக்குவதாக உள்ளது. இங்கு, விழவுக்களம் என்றது நாடகக்களம் என்று பொருள்படும்.

சங்கப் பாடல்களில் விழவு, விழைவு, விழா என வரும் இடங்களை ஊன்றிக் கவனிப்பார்க்கு அவை 'நாடகம்' என்று பொருள்படும் உண்மை புலப்படும். விருப்பத்தோடு துய்க்கும் நாடகம் விழைவு, விழவு, விழா எனப்பட்டது. இது காரணப் பெயர். நாடகத்தைத் தெய்வத் தன்மை வாய்ந்த ஒரு விழாவாக நம் பழந்தமிழர் கருதினர் என்றும் கூறலாம்.

இனி, மேற்சுட்டிய அகப்பாடல் கூறும் நாடகச் செய்திகளைப் பகுத்துக் காண்போம்.

1. நாடகத் தொடக்கத்தில் குழல்
2. அதன்பின் முழவு
3. அதற்கு அடுத்ததாகத் தூம்பு
4. பிறகு யாழ் என்ற வரிசையில் இசைக்கருவிகள் இசைக்கப்பட்டன.
5. இசைப் பின்னணியில் விறலி ஆடுகிறாள்.
6. பார்வையாளர்கள் மருண்டு நோக்குகின்றனர்.

இச்செய்திகள் இங்கே உவமைவழி உணர்த்தப்படுகின்றன.

இங்கும் குழல் முதன்மைப்படுத்தப்படுவது காண்கிறோம். அதன்பின் முழவு முழங்க, அதனைத் தொடர்ந்து 'தூம்புக்காரன்' (கட்டியங்காரன்) வருவது ஊன்றிக் கவனிக்கத்தக்கது. இதனைப் பின்வருமிடங்களில் தெளிவுறுத்துவோம்.

விறலியர் அவிநயக்கை காட்டி ஆடிய செய்தியை இரண்டு பதிற்றுப்பத்துப் பாடல்களில் காணமுடிகிறது. வெளிப்படையாகப் பொருள் புலப்படுத்தும் கை 'வெண்கை'. செப்பலோசையில் தெளிவாகப் பொருளுணர்த்தும் பா 'வெண்பா' எனப்பட்டது. மக்களுக்கு அறம் உணர்த்தக் கருதிய புலவர்கள் வெண்பா யாப்பினையே கையாண்டனர். அதற்குக் காரணம், சொல்லவரும் கருத்தை எளிமையாகவும் ஆற்றலுடனும் சொல்லத் தக்க பா அதுவாகும். வெளிப்படையான பண்பினால் அதனை 'வெண்பா' என்றனர். அதுபோல், வெளிப்படையான கை அவிநயத்தால் எளிமையாகவும் ஆற்றலுடனும் காட்டும் கை 'வெண்கை' எனப்பட்டது.

வெண்கை மகளிர் வெண்குருகு ஒப்பும்
அழியா விழவின் இழியாத் திவவின்
வயிரிய மாக்கள் பண்ணமைத்து எழீஇ (பதிற்.29)

என்ற பாடலில் 'விழவு' என்றது நாடகம்; 'வெண்கை மகளிர்' எனப்படுவார் கைகளை முறையுறக் காட்டி ஆடும் அவிநயக்கலை அறிந்த ஆடுமகளிர் ஆவர். 'வெண்குருகு ஒப்பும்' என்ற தொடர் சிந்திக்க வைக்கிறது. பிற்காலத்து 'வள்ளி திருமணம்' நாடகத்தில் 'ஆலோலம்' பாடும் வள்ளி உள்ளிட்ட மகளிர் பாடி ஆடும் காட்சியை இது நினைவுபடுத்துவதாகத் தோன்றுகிறது. இது மேலாய்வுக்கு உரியதாகும்.

இது முருகன் – வள்ளி பற்றிய வள்ளிக்கூத்து ஆயின் இது பொதுவியல் வகையினது ஆகும்.

இன்னொரு பதிற்றுப்பத்துப் பாடலில், பாடவும் ஆடவும் தெரிந்த பாடினி கைவல்லமை காட்டி ஆடிய 'வெண்கை விழவு' என்று அழைக்கப்பட்ட நாடகம் நிகழ்ந்த செய்தி வந்துள்ளது.

நிலவின் அன்ன வெள்வேல் பாடினி
முழவிற் போக்கிய வெண்கை
விழவின் அன்னநின் கலிமகி ழானே (பதிற். 61.)

என்ற பாடல் அரசன்முன் நிகழ்ந்த 'வெண்கை விழவு' ஆகும். இங்கு 'விழவு' என்றது நாடகம். அவள் தன் ஒரு கையில் நிலவொளி போல் வெள்ளிய ஒளிவீசும் வேலினை ஏந்தியிருக்கிறாள். முழவின் தாளக் கணக்கிற்கு ஏற்ப அவள் தன் மற்றொரு கையால் ஒற்றைக்கை அவிநயம் போக்கிப் பாடல் கருத்தைத் தன் கைகளால் வெளிப்படுத்தினாள். அதுதான் வெண்கை விழவு என்ற நாடகம். இது அரசன்முன் நிகழ்த்தப்பட்ட நாடகம். வேத்தியல் வகையினது.

பரதநாட்டியம், கைகளாலேயே பெரிதும் கருத்தைப் புலப்படுத்தும் மரபு சார்ந்த நாடகம் ஆகும். அதுவே அன்று 'வெண்கை விழவு' என்று அழைக்கப்பட்டது எனக் கருதலாம்.

பெரும்பாணாற்றுப்படையில், மாமரமாய் மாயம் செய்து அதன்பின் கடலுக்குள் ஒளிந்த சூரபதுமனை முருகன் கொன்ற புராணக் கதையைக் கூறும் நாடகத்தைப் பாணர் குழுவினர் நடத்திய செய்தி வந்திருப்பது இங்குச் சுட்டத்தக்கது.

வெண்திரைப் பரப்பில் கடுஞ்சூர் கொன்ற
பைம்பூட் சேஎய் பயந்தமா மோட்டுத்
துணங்கையஞ் செல்விக்கு அணங்குநொடித் தாங்குத்
தண்டா ஈகைநின் பெரும்பெயர் ஏத்தி
வந்தேன் பெரும வாழிய நெடிதென
இடனுடைப் பேரியாழ் முறையுளிக் கழிப்பிக்
கடனறி மரபில் கைதொழூஉப் பழிச்சி (பெரும்பாண்.457-463.)

பாணன் தன் பேரியாழில் பாலைப் பண்ணை இசைத்து நாடகக் கடனை அறிந்து மரபுப்படியான கடவுள் வாழ்த்தைப் பாடி, அரசனின் ஈகைத்திறன் முதலான பெரும்புகழைக் கூறி, வாழ்த்தி நாடகம் நிகழ்த்துகின்றான். இங்குக் குறிக்கப்பெறும் 'துணங்கையஞ் செல்வி' கொற்றவை ஆவாள். அணங்கு நொடித்தல் என்பது அவளருகில் பேய் வேடமிட்டோர் கூத்தாடுவதைக் குறித்தது. வெண்திரைப் பரப்பில் ஒளிந்த சூரனை முருகன் வென்ற கதை நாடகக் கதையாக உள்ளது. அரசர் உள்ளிட்ட எல்லார்க்கும் பொதுவான நாடகம் இதுவாதலின், இது பொதுவியல் வகையினது.

பழந்தமிழ் இலக்கியச் சான்றுகளில் கூத்துத் தொடர்பாக வரும் இடங்களில் இருவகைக் கூத்து என்று வகைப்படுத்துவதானால் வேத்தியல், பொதுவியல் என்னும் வகையினைக் கூறலாம். வேறு எந்தவகை இணைகள் பற்றிய குறிப்பையும் காணமுடியவில்லை. சிலப்பதிகாரத்திற்குள் இதற்கு அகச்சான்று உள்ளதா என்று தேடிப்பார்ப்போம்.

வேத்தியல், பொதுவியல்

அரங்கேற்றுகாதையில், நாத்தொலைவில்லா நன்னூல் புலவன் தகுதியைக் கூறும் பகுதியில், நாட்டிய நன்னூலின் இரண்டு கூறுபாட்டினை விளக்குமிடத்தில் இளங்கோவடிகள்,

வேத்தியல் பொதுவியல் என்றிரு திறத்தின்
நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்து... (அரங். 39-40.)

என்று வேத்தியல், பொதுவியல் என்னும் இருவகையினைக் கூறுவது நாம் கவனத்தில் கொள்ளத்தக்கது. மேலும், தலைக்கோல் தானம் பெற்ற கணிகையர் முதலான பல்வகைக் கூத்தியர் வாழும் மதுரை நகர்த் தெருக்களை வருணிக்கும் ஊர்காண் காதையில்,

வேத்தியல் பொதுவியல் எனவிரு திறத்து
மாத்திரை யறிந்து மயங்கா மரபின்
ஆடலும் வரியும் பாணியும் தூக்கும்
கூடிய குயிலுவக் கருவியும் உணர்ந்து
நால்வகை மரபின் அவிநயக் களத்தினும்
ஏழ்வகை நிலத்தினும் எய்திய விரிக்கும்
மலைப்பருஞ் சிறப்பின் தலைக்கோல் அரிவையும் (சிலப். 14: 148-149)

என்று தலைக்கோல் அரிவையான கூத்தி வேத்தியல், பொதுவியல் என்னும் இருவகைக் கூத்துக்களுக்கும் உரிய தாளம் முதலிய அளவினைக் குழப்பமின்றி ஆடத்தெரிந்திருக்க வேண்டும் என்று தகுதிப்பாடு கூறும் இடம் இங்கே தக்க அகச்சான்று எனலாம். இவ்வடிகளுக்கு அடியார்க்கு நல்லார், "வேத்தியல் பொதுவியலென்று சொல்லப்பட்ட **இருவகைக் கூத்தின்** தாளவறுதிகளை யறிந்து அவை மயங்காத மரபானே ஆடும் ஆடலும்" என்று வேத்தியல், பொதுவியல் என்பவற்றை '**இருவகைக் கூத்து**' என்றே சுட்டுவர். இந்த அகச்சான்றுகளை வைத்து, வேத்தியல்-பொதுவியல் என்பதையே இளங்கோவடிகள் இருவகைக் கூத்தாகக் குறிப்பிடுகிறார் என முடிவுக்கு வரலாம்.

வேத்தியல் என்பது என்ன? பொதுவியல் என்பது என்ன?

வேத்தியல் என்பது உயர் செவ்விசை ஆடல்கள், பாடல்கள்; பொதுவியல் என்பது பொதுமாந்தர்க்குரிய மெல்லிசைப் பாடல்கள், ஆடல்கள் ஆகும்[24]

என்று வீ.ப.கா.சுந்தரம் விளக்கம் கூறுவர். அவற்றிற்கு உதாரணம் தருபவராகத் தொடர்ந்து, "வேத்தியல் சிலப்பதிகாரத்தில் அரங்கேற்றுகாதையில் இடம்பெறுகிறது; பொதுவியல் என்பது கடலாடு காதையில் இடம் பெறுகிறது" என்று கூறுகிறார்.

இதற்கு என்ன ஆதாரம்?

இதே கருத்தை கோ.சண்முகவேல் வழிமொழிகிறார். **சிலப்பதிகாரம் அரங்கேற்றுகாதை இசைப்பகுதிகள்** என்னும் இவரது ஆய்வேட்டிற்குப்

பல்லாற்றானும் துணைநின்ற வீ.ப.கா.சுந்தரத்தின் 'கருத்துப் பள்ளி' (School of thought) மாணவராதலின், அரங்கேற்றுகாதையில் மாதவி மன்னன் முன்னால் ஆடியது வேத்தியல் எனவும், கடலாடுகாதையில் மக்கள் முன்னால் ஆடியது பொதுவியல் எனவும் அவர் கூறுவர்.[25] அரண்மனை சார்ந்த அரங்கில் வேந்தன்முன் ஆடினால் அது வேத்தியல்; வெளியில் பொதுமக்கள்முன் ஆடினால் அது பொதுவியல் என்ற பொருளில் கூறப்பட்ட இக்கருத்து ஏற்புடையதா? ஆய்வாளர்கள் சிந்திக்க வேண்டும்.

அரண்மனை உள்ளே மேடை போட்டு வேந்தர்முன் ஆடுவது வேத்தியல்; அரண்மனைக்கு வெளியில் பொதுமக்கள்முன் ஆடுவது பொதுவியல் என்று 'இடம் மற்றும் பார்வையாளர் அடிப்படையில்' வேத்தியல், பொதுவியலுக்குப் பொருள் கொள்வது ஏற்புடையதன்று.

'தீராத விளையாட்டுப் பிள்ளை' என்ற பாடலுக்கு ஒருத்தி அவிநயம் பிடித்து ஆடுகிறாள் என்று வைத்துக் கொள்வோம். அரண்மனைக்குள் அவள் ஆடும்போது பார்வையாளராக வேந்தர் இருந்தால் அது வேத்தியல்; திறந்தவெளியில் ஆடும்போது பொதுமக்கள் இருந்து பார்த்தால் அது பொதுவியல் என்று ஆகிவிடுமா? ஒரே கூத்து நிகழிடம் மற்றும் எதிரே இருப்பாரைப் பொறுத்துப் பெயர் வேறுபாடு சுட்டப்படும் என்று கூறுவது அறிவு சார்ந்த கருத்தாக இல்லை.

அரசர்க்கென்று சிறப்பாகச் சொல்ல வேண்டிய கருத்துகள் என்று தனியே உண்டு. அரசர்க்கு உணர்த்த வேண்டிய அரசியல் அறம் முதலியவற்றை அரசர்க்கு எடுத்துச் சொல்லும் முறை என்பது தனித்துவமானது. மக்களுக்குச் சொல்லும் முறையிலேயே அதிகாரியான அரசர்க்கும் சொல்லுதல் தகாது. நம் நண்பர்க்குச் சொல்வதுபோலவே நம் மேலதிகாரிக்குச் சொல்ல முடியாது.

ஒருவர் அரசர்க்குக் கூறவரும் கருத்து, அரசரைச் சென்றடையும் தன்மைத்தாக அதன் சொல்முறை இருக்க வேண்டும். மலையமான் மக்களைக் களிற்றின் காலிலிட்டுக் கொல்ல நினைத்த கிள்ளிவளவனின் செயலைத் தடுக்கநினைத்த கோவூர்கிழார், சாதாரண மக்களுக்குச் சொல்வதுபோல் 'குழந்தையைக் கொல்லாதே! அது மகா பாவம்!' என்று கூறவில்லை. அதையே வேத்தியலாக,

கேட்டனை யாயின் வேட்டது செய்ம்மே (புறம். 46)

என்றார். 'நான் சொல்வதைக் கேட்டாயல்லவா? நீ விரும்பியது எதுவோ அதைச் செய்' என்று கூறும் பாணி கருதத்தக்கது. இதுவே ஆற்றலுடன் அரசர்க்கு உணர்த்தும் வேத்தியல் முறை. இது இயற்றமிழ் வேத்தியல்! இதே போலவே நாடகத்தமிழ் வழக்கிலும் அரசர்க்கு ஆடுவது, மக்களுக்கு ஆடுவது என்ற நுட்பமான வேறுபாடு இருந்தது.

'மனோகரா' திரைப்படத்தில் அரசர்முன் ஒரு நாடகக்குழுவினர் நாடகம் நிகழ்த்துவதாக வரும். வசந்தசேனையின் வஞ்சகமான சூழ்ச்சியை அரசனுக்கு நாடகம் வழி நயமாக உணர்த்துவதை அதில் காணலாம். அரசன் பயன்பெறத் தக்க செய்திகளைப் பாடி ஆடிய அந்த நாடகம் வேத்தியல்.

'பாரதி' திரைப்படத்தில், சின்ன வயது பாரதி இரவில் பாடப் புத்தகத்தை மூடிவைத்துவிட்டு வீட்டைவிட்டு வெளியேறி, ஒரு நாடகம் பார்ப்பதாகக் காட்டியிருப்பார்கள். பெண்ணடிமைத் தனத்தை வலியுறுத்தும் அந்த நாடகத்தில் பாரதி குறுக்கிடுவார். பொதுமக்களின் சிந்தனையைத் தட்டி எழுப்புவதாகச் சமுதாயம் பயன்பெற நாடகம் ஆடுவது பொதுவியல்.

'அரிச்சந்திரன்' நாடகத்தைப் பார்த்த காந்தியடிகள் வாய்மைச் சத்தியவிரதம் பூண்டார். அந்நாடகத்தில் அரசர்க்குச் சொல்லும் இடங்களும் உண்டு; சாதாரண மக்களுக்குப் பாடம் புகட்டும் இடங்களும் உண்டு. அது வேத்தியலும் பொதுவியலும் கலந்த கூத்து. அதனாலேயே அது இந்திய நாடு முழுவதும் பரவிச் செல்வாக்கான நாடகமாக இன்றுவரை திகழ்ந்து வருகிறது. இப்படி வேத்தியல், பொதுவியல் என்று இருதிறமும் கலந்து கூத்து நிகழ்த்தும் வழக்கமும் உண்டு எனலாம்.

> *வேத்தியல் — அரசர்க்கு ஆடுங் கூத்து. பொதுவியல் — எல்லார்க்கும் ஒப்ப ஆடுங் கூத்து*[26]

என்பர் அரும்பதவுரையாசிரியர். 'அரசர்க்குமுன்' என்றோ, 'அரசர் அவையில் ஆடுங் கூத்து' என்றோ அவர் கூறவில்லை என்பது கவனிக்கத்தக்கது. அரசர்க்குப் பயன்பாடுடைய அரசியல் அறத்தைப் பாடி ஆடும் கூத்து வேத்தியல்; அரசர் உள்ளிட்ட மக்களுக்குப் பயன்பாடுடைய பொதுவான கதையைப் பாடி ஆடுவது பொதுவியல் என்று **'கருத்தியல் அடிப்படையிலான'** வகைப்பாடு இதுவாகும்.

"வேத்தியல் இழந்த வியனிலம் போல" என வரும் காடுகாண்காதை அடிக்கு, 'அரசியல் இழந்த அகன்ற நிலம் போல'[27] என்று அடியார்க்கு நல்லார் 'வேத்தியல்' என்பதை 'அரசியல்' என்று பொருள் கொள்வர். இதனால், வேத்தியல் என்பது வேந்தன் நல்லாட்சி நடத்துதற்கு உரிய அரசியல் தொடர்பானது; பொதுவியல் என்பது அரசியல் அல்லாத அறம், பொருள், இன்பம், பக்தி போன்ற பொதுவான பொருள் தொடர்பானது என்று கருதுவதே சரியாகத் தோன்றுகிறது.

> ***இறைவ னாகலிற் சொல்லுபு குறுகி***
> ***மூவேழ் துறையும் முறையுளிக் கழிப்பி*** (புறம்.152.)

என்னும் பாடலில் விறலியர் குழுவின் தலைவனான பாணன் நிகழ்த்திய நாடகம் 'வேத்தியல்' என்பது 'இறைவனாகலின் சொல்லுபு குறுகி' என்பதனால் பெறப்படும்.

மலைபடுகடாத்தில் (மலைபடு. 536-544) தாதெருத் ததைந்த முற்றத்தில் முழவு முழங்க விறலியரோடு கூத்தர், அரசனின் மாய்ந்துபோன முன்னோரின் வெற்றி வரலாற்றையும் அரசனின் பாரம்பரியமான புகழையும் எடுத்துக்கூறி ஆடும் கூத்து அரசியல் தொடர்பான வேத்தியல் ஆகும்.

பக்தியுணர்வு மிக்க புராணக் கதைகளைக் கூறும் நாடகங்களையே பொதுமக்கள் விருப்பத்துடன் துய்ப்பார்கள். தமிழில் புராணக் கதை தழுவி வரும் நாடகம் சிலப்பதிகாரத்தில் வரும் பதினோர் ஆடலே என்பர்

ஏ.என்.பெருமாள்.[28] கதை தழுவி வந்து பழந்தமிழகத்தில் நிகழ்த்திய முதல் நாடகம் ஆய்ச்சியர் குரவையில் வரும் 'வாலசரிதை நாடகம்' என்பர் ஆறுஅழகப்பன்.[29] ஆனால், மேலே நாம் கண்ட பெரும்பாணாற்றுப்படை அடிகளில் (பெரும்பாண்.457-463.) சூரனைக் கொன்ற முருகனின் கதையை ஆடியதே முதல் 'கதைத்தழுவிய நாடகம்'. அது பொதுவியல் ஆகும்.

சங்க காலத்திலேயே அரசர்க்கான நாடகம், பொதுமக்களுக்கான நாடகம் என்ற இருவகைப் பகுப்பு இருந்த உண்மையை அறிய முடிகிறது. இவ்வேறுபாடு அந்நாடகங்கள் கூறும் செய்தியை அல்லது கதையை வைத்தே கருதப்பட்டது என்பதே உண்மை.

அரங்கேற்றுகாதையில் கூரை வேய்ந்த அரங்கில் மன்னன் முன்னால் மாதவி ஆடியது வேத்தியல் எனவும், கடலாடுகாதையில் திறந்தவெளி அரங்கில் மக்கள்முன் ஆடியது பொதுவியல் எனவும் கருத்துரைக்கும் ஆய்வாளர்கள், இங்கே ஒன்றைக் கவனிக்க வேண்டும்.

> *வேத்தியல் பொதுவியல் என்றிரு திறத்தின்*
> *நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்து...* (அரங். 39-40.)

என்ற வரிகளை,

> *நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்துக்*
> *காட்டினள் ஆதலின்...* (அரங். 158-159.)

என்னும் மாதவி அரங்கேற்றிய நாடக நிகழ்வு பற்றிய வரிகளோடு இயைபுபடுத்திப் பொருள் கொண்டால், மாதவி வேத்தியல், பொதுவியல் என்னும் இருவகைக் கூத்தையும் நாட்டிய நன்னூலின் இலக்கணப்படி நன்கறிந்து, அரசரும் மக்களும் குழுமியுள்ள இடத்தில் 'எல்லார்க்கும் ஒப்ப ஆடும்' பொதுவியல் கூத்தையே அரங்கேற்றினாள் என்பது தெளிவாகும்.

> *இயல்பினின் வழாஅ இருக்கை முறைமையின்* (அரங். 129)

என்னும் அடிக்கு அடியார்க்குநல்லார், "அரசன் முதலியோர் யாவரும் வரிசைக்கேற்ற இருக்கை முறைமைகளிலே இருந்த பின்னரென்க" என்று உரையெழுதுவர். அவர் 105ஆவது அடிக்கு உரையெழுதுமிடத்தில், "ஏற்ற என்றதனால் கரந்துபோக்கிடனும், கண்ணுளர் குடிஞைப் பள்ளியும், அரங்கமும், அதனெதிர் மன்னர் மாந்தரோடிருக்கும் அவையரங்கமும், இவற்றினைச் சூழ்ந்த புவிநிறைமாந்தர் பொருந்திய கோட்டியும் முதலாயின கொள்க" என்று விளக்குவதால் மன்னரோடு பொதுமக்களும் உடனிருந்து மாதவியின் ஆட்டத்தைத் துய்த்தனர் என்றே கருதலாம். 'கோட்டி' என்றது கோயில் முற்றம் என்று பொருள்படும். இங்கே, கோட்டி என்றது, வளைவாக மக்கள் சூழ்ந்தமர்ந்த பார்வையாளர் பகுதியைக் குறிக்கும்.

வேந்தனும் பொதுமக்களும் ஒருசேர அமர்ந்து துய்த்த மாதவியின் அரங்கேற்றத்தில் அவள் வேத்தியல், பொதுவியல் என்னும் இருவகைக் கூத்தினையும் முன்பின்னாகக் கலந்து ஆடினாள். ஒரே கூத்தில் மாதவி

தேசியும் மார்க்கமும் அடுத்தடுத்து ஆடினாள் என்பர் உரையாசிரியர். எனில், ஒரே கூத்தில் வேத்தியலும் பொதுவியலும் கலந்து இடம்பெறுவதும் சாத்தியமே ஆகும்.

மாதவி அரங்கேறி நிகழ்த்திய நாடகம் எது? என்ற கேள்விக்கு விடை கண்டால் இது தெளிவாகும். இதனைப் பின்வரும் மாதவி அரங்கேறி ஆடிய பகுதியில் தெளிவாகக் காணலாம்.

இருவகைக் கூத்தை விளக்கத் தொடங்கும் அடியார்க்குநல்லார் ஆரம்பத்தில் இரண்டு இரண்டாக இருவகைக் கூத்துக்களை இணைப்படுத்தி அடுக்குமிடத்தில் இரண்டாவது இணையாக 'வேத்தியல் – பொதுவியல்' என்று கூறுவதையும் காண்கிறோம். அப்போது அரும்பதவுரைகாரரினும் தமக்கு நிறையத் தெரியும் என்ற செருக்கே அடியார்க்குநல்லார் உரையில் துருத்திக்கொண்டு தெரிகிறதேயொழிய, மூல ஆசிரியர் சொல்லவந்த கருத்து இது என்று தெளிவாக விளக்கும் மனப்போக்கு அவரிடம் காணோம். அவர் தந்த பல இணைகளில் சாந்திக் கூத்து - விநோதக் கூத்து இரண்டுமே இருவகைக் கூத்து என்ற கருத்தில் அவற்றை விளக்குகிறாரே தவிர, பிற இணைகளை வேத்தியல் – பொதுவியல் உட்பட எவற்றையும் விளக்கிச் சொல்லவில்லை. வசை என்னும் விதூடகக் கூத்தினை விளக்கும்போது,

வசை – வேத்தியல், பொதுவியல் என இரண்டு வகைப்படும்[30]

என்று கூறுகிறார். வேத்தியலும் பொதுவியலும் காலப்போக்கில் அங்கதக் கூத்து நிலைக்கு மாறின என்று கருத இடம் உண்டு. ஆனால், இளங்கோவடிகளின் காலத்தில் வேத்தியலும் பொதுவியலும் அரசர்க்கும் பொதுமக்களுக்கும் அவரவர் வாழ்வியல் அறங்களைக் கதை, பாடல் மற்றும் அவிநயம் வழி எடுத்துக்கூறும் செவ்வியல் கூத்தாக இருந்தன; அவை இரண்டிற்கும் ஆடும் முறையில் இலக்கண வேறுபாடுகள் இருந்தன என்று கொள்வதே ஏற்புடையதாகத் தோன்றுகிறது.

கூத்துக் கலைஞர் அரசர்க்கும் பொதுமக்களுக்கும் ஆடுவதே பெருவழக்கு என்பதாலும் வேத்தியல், பொதுவியல் என்னும் இரண்டும்தான் இளங்கோவடிகள் கருதிய 'இருவகைக் கூத்து' என்று முடிவுக்கு வருவதே சரி என்று நம் அறிவுக்குப் படுகிறது. அரங்கேற்றுகாதையில் நாடகக் கூறுகள் பற்றி ஆராய்ந்த ஆய்வாளர் கோ.கருணாகரன்,

> *நூலின் அகச்சான்றுகளை நோக்கும்போது, வேத்தியல்-பொதுவியல் என்பதையே இளங்கோவடிகள் இருவகைக் கூத்தாகக் குறிப்பிடுகிறார் எனக் கருதலாம்*[31]

என்றே முடிபு கூறுகிறார்.

'இருவகைக் கூத்தின் இலக்கணம் அறிந்து' என்றதனால், இருவகைக் கூத்தான வேத்தியல், பொதுவியல் ஆகியவற்றிற்கு விரிவான இலக்கணத்தைத் தெளிவுற அறிந்திருப்பது; ஆடலாசானுக்கு இருக்க வேண்டிய முதன்மைத் தகுதி என்பதை இதனால் அறியலாம்.

பலவகைக் கூத்து

'இருவகைக் கூத்து' என்பதைத் தொடர்ந்து, 'பலவகைக் கூத்தும் விலக்கினிற் புணர்த்து' என்று இளங்கோவடிகள் கூறுகிறார். இருவகைக் கூத்துக்களை 'அகக்கூத்துகள்' என்று கூறிய இரண்டு உரையாசிரியர்களும், அதற்கு மறுதலையாகப் பலவகைக் கூத்துக்களைப் 'புறநடங்கள்' என்னும் புறக்கூத்துக்களாகக் கருதி உரையெழுதுவதைக் காண்கிறோம்.

இதற்கு அரும்பதவுரைகாரர், "பலவகைக்கூத்தும் விலக்கினிற் புணர்த்தலாவது — நகைக்கூத்து முதலாகப் பலவகைப்பட்ட புற நடங்களையும் வேந்துவிலக்கும் படைவிலக்கும் ஊர்விலக்குமென்று சொல்லாநின்ற விலக்குக்களாகிய பாட்டுக்களுக்கு உறுப்பாய் வருவன வற்றுடனே பொருந்தப் புணர்த்தல்; என்றது பாட்டுக்களுக்கு வரவுறுக்கும் படியை" என்று கூறுகிறார். நகைக்கூத்து முதலான பலவகைப்பட்ட புறநாடகங்கள் பலவகைக் கூத்துகள் என்பது இவர் கருத்தாக உள்ளது.

அடியார்க்குநல்லார், "பல்வகைக்கூத்தாவன — வென்றிக்கூத்து, வசைக் கூத்து, விநோதக்கூத்து முதலியன; என்னை? 'பல்வகை யென்பது பகருங் காலை, வென்றி வசையே விநோத மாகும்' என்றாராகலின். 'அவற்றுள், மாற்றான் ஒடுக்கமும் மன்னன் உயர்ச்சியும், மேற்படக் கூறும் வென்றிக் கூத்தே'. 'பல்வகை உருவம் பழித்துக் காட்ட, வல்லவன் ஆதல் வசையெனப் படுமே'. 'எனஇவை தாளத்தின் இயல்பின வாகும்'. 'விநோதக் கூத்து வேறுபா டுடைத்து, வென்றி விநோதக் கூத்தென வளம்புவர்'. இதன் கருத்து: கொடித்தேர் வேந்தரும் குறுநில மன்னரும் முதலாக உடையோர் பகைவென்றிருந்தவிடத்து விநோதங் காணும் கூத்தென்பதாம்" என்று உரையெழுதுகிறார். தாள இயல்புடைய வென்றிக் கூத்து, வசைக்கூத்து ஆகிய இரண்டோடு, அரசர் தம் பகைவரை வென்ற போர்க்களத்தில் களைப்புத்தீர இருந்து காணும் விநோதக்கூத்து (பொழுதுபோக்கக் காணும் கூத்து) முதலியன பலவகைக்கூத்து ஆகும் என்பது இவர் கருத்தாக உள்ளது.

முந்திய 'இருவகைக்கூத்து' என்பதற்கு இதே அடியார்க்குநல்லார், "இருவகைக் கூத்தாவன — சாந்தியும் விநோதமும்" என்றுரைத்தார். விநோதக்கூத்தினுள் வசைக்கூத்து என்பதையும் அடக்கினார். இங்கே வசை, விநோதம் இவை பலவகைக்கூத்து என்கிறார். கூத்துவகையின் பகுப்பு முறையில் அடியார்க்குநல்லார் தெளிவாக இல்லை! ஒருவேளை வசை, விநோதம் இவற்றில் அகக்கூத்து, புறக்கூத்து என்று இருபிரிவு இருக்குமோ என்றும் கருத இடமுண்டு. கூத்தில் அகம், புறம் என்று பகுக்கும் பார்வை, ஏற்கத்தக்கதாக இல்லை! அதனால் இக்கருத்தைப் புறந்தள்ளுவதே உத்தமம்.

தொல்காப்பியர் காலத்தில் பல கூத்துவகைகள் இருந்தன. கொற்றவை நிலை அல்லது துடிநிலை (தொல். புறத். நூற்4), வெறியாட்டு அயர்ந்த காந்தள் (தொல். புறத்.5), வள்ளிக் கூத்து (தொல். புறத்.5), கழல்நிலை (தொல். புறத்.5), கொற்ற வள்ளை (தொல். புறத்.8), வாளோர் ஆடும் அமலை (தொல். புறத்.17),

நூழிலாட்டு (தொல். புறத்.17), களவேள்வி (தொல். புறத்.21), முன்தேர்க் குரவை (தொல். புறத்.21), பின்தேர்க் குரவை (தொல். புறத்.21), விளக்குநிலை (தொல். புறத்.35) முதலிய போர்க்களச் சடங்குகள் தொன்மையான நாடகங்கள் போலவே தெரிகின்றன. இவை தனியே ஆராயத் தக்கன.

சங்க காலத்தில் வேலன் வெறியாடல் (நற்.322; பரி.5; அகம்.22, அகம்.98, அகம்.114, அகம்.138, அகம்.382; பட்டினப்.154), குரவை (குறுந்.294; ஐங்குறு.181; கலித்.103; அகம்.20, அகம்.232; புறம்.22, புறம்.24, புறம்.129; மலைபடு.320-323; மதுரைக்.97&615.), துணங்கை (நற்.50; குறுந்.31, குறுந்.264, குறுந்.364; பதிற்றுப்.13, பதிற்றுப்.52; கலித்.70; அகம்.336; திருமுருகு.56; பெரும்பாண்.234-235&459-461; மதுரைக். 160&329), பொய்தல் (நற்.166; ஐங்குறு.181; பரி.20:23, பரி.20:59; அகம்.26, அகம்.156; மதுரைக்.583-589), அம்பா ஆடல் (பரி.11:81.), ஓரையாடல் (நற்.398; குறுந்.48; அகம்.49, 60; புறம்.176), தெற்றி ஆடல் (புறம்.53.), கழாய்க் கூத்து (மலைபடு. 236-237), கயிற்றுக்கூத்து (குறிஞ்சிப்.192-194), ஆரியக்கூத்து (குறுந்.7), கரணக்கூத்து (அகம்.368), அல்லிப் பாவைக்கூத்து (புறம்.33), பெருங்கருங்கூத்து (கலித்.65) முதலிய பலவகைக் கூத்துக்களைக் காண்கின்றோம்.

இவற்றை இப்பகுதியில் சற்றே விளக்குவது வேண்டற்பாலது.

சங்கப் பாடல்கள் காட்டும் கூத்து வகைகள்

சங்ககால நாடகவகையில் முதன்மை இடம்பெறுவன வெறியாட்டு, குரவை, துணங்கை ஆகிய மூன்று கூத்துகளாகும். அவற்றையடுத்துக் கழாய்க்கூத்து, கயிற்றுக்கூத்து, ஆரியக்கூத்து, கரணக்கூத்து, தோல்பாவைக் கூத்து, அல்லிப்பாவைக் கூத்து, வரிக்கூத்து, பொய்தல், அம்பா ஆடல், ஓரையாடல், தெற்றி ஆடல், பெருங்கருங்கூத்து, புராண நாடகங்கள் என்று பல வகைகளைக் கூறலாம்.

1. வெறியாட்டு

சங்ககால இலக்கியங்களில் குரவை, துணங்கைக்கும் மேலாக மிக விரிவாகப் பேசப்படுகின்ற கூத்து வெறியாட்டு ஆகும். **வேலன் வெறியாட்டு, வெறியாடல், வேலனாடல்** என்று பல வகையாக இது அழைக்கப்பெறும். இக்கூத்து முருகன் அல்லது கொற்றவை வழிபாட்டின்போது ஆடப்பெற்று வந்தது. (திருமுருகு. 218-222.) கையில் வேலேந்தி வேலனைப் போன்று வேடமணிந்த ஒருவன், தினை அரிசியைப் பூக்களோடு விரவி, மறியையறுத்து, கோழிக் கொடியை உயர்த்தி விழவயர்வான். தெருச்சந்திகள் கூடும் மன்றங்களிலோ அல்லது அம்பலங்களிலோ இவ்வாடல் ஆடப்பெற்றது. தலைவன் பிரிவால் வருந்திய தலைவியின் மெலிவு கண்ட தாய், தன் மகளை அணங்கு வருத்தியதோ எனக் கருதி அந்நோய் நீங்க வேலனாடல் நிகழ்ச்சியை நடத்தியதாகவும் அகத்திணைப் பாடல்கள் (நற்.322; அகம் 22) குறிப்பிடுகின்றன.

வெறியறி சிறப்பின் வெவ்வாய் வேலன்
வெறியாட்டு அயர்ந்த காந்தளும் (தொல். புறத்.5.)

வெறியாட்டு அயர்ந்த காந்தள் என்றது வெட்சிப் போர்க்களத்தில் வேலன் என்ற வழிபாட்டுச் சடங்காளி ஆடிய ஆடல்! தொன்மையான போர்க்களச் சடங்கான வெறியாட்டு, பின்னர் அக்வாழ்வு சார்ந்த ஆட்டமாக மாறியது.

வெறிஅயர் வியன்களம் பொற்ப வல்லோன்
பொறிஅமை பாவையின் தூங்கல் (அகம்.98)

வெறியாட்டு ஆடும் வேலன், பொறியால் இயங்கும் எந்திரப் பதுமை ஆடுவதுபோல் ஒருசீராக ஆடும் வழக்கம் இருந்ததை இப்பாடல் வரிகள் காட்டுகின்றன.

சங்க இலக்கியங்கள் பல உவமைகளின் வழி வெறியாடிய அழகினை விளக்கியுள்ளன. வெறியுற்று ஒரு பெண் ஆடியது, பலியாக வைத்த போதை தரும் தினைக் கதிரை உண்ட மயில் மயக்கத்தால் நடுங்குவதுபோல் இருந்தது என்பர்.

கடியுண் கடவுட்கு இட்ட சில்குரல்
அறியாது உண்ட மஞ்ஞை, ஆடுமகள்
வெறியுறு வனப்பின் வெய்துற்று நடுங்கும் (குறுந்.105)

ஆனிரை தாவித் துள்ளிய காட்சி, தெய்வமருள் கொண்டு வெறி ஆடிய புலத்தி போலிருந்தது என்பது வெறியாட்டு நிலையை விளக்கி அமைந்த மற்றொரு குறிப்பு.

முருகு மெய்ப்பட்ட புலைத்தி போலத்
தாவுபு தெறிக்கும் ஆன் (புறம்.259)

வெறி ஆடுவோர் சுழன்றாடுவர் என்று தெரிகிறது. ஆதலால், ஆடுவோர் தாம் அணிந்திருந்த அணிகலன்களை ஆட்டமுடிவில் இழந்து வறிதே தோன்றுவர். தலைவி ஒருத்தியின் கூற்றுவழி இது தெரிகிறது.

வெறிகொள் பாவையின் பொலிந்தஎன் அணிதுறந்து
ஆடுமகள் போலப் பெயர்தல் (அகம்.370)

வேலன் என்பான் முருகனை வரவழைத்து ஆடுவதால் இதனை முருகனது வெறியாடல் என்பர். **'செவ்வேள் வெறியாடு மகளிர்'** *(பட்டினப். 154-155.)* என்பது காணலாம். வேலனுக்குப் பதிலாக 'வெறிஆடுமகளிர்' ஆடும் வெறியாட்டும் இருந்தது என்பது தெரிகிறது.

வெறியாடற் செய்திகளை ஐங்குறுநூற்றின் 'வெறிப்பத்து'ப் பகுதியில் அமைந்துள்ள பத்துப் பாடல்களில் காணலாம். வெறியாடுதலைச் சிறப்பித்துப் பாடியதால் ஒரு பெண்பாற் புலவர் **வெறிபாடிய காமக்கண்ணியார்** எனப்பட்டார்.

வெறியாட்டிற்கென்று ஓர் இடம் தேர்ந்தெடுத்து அதற்கென்று ஆயத்தப்படுத்தப்பட்டது. இயற்கை இடங்கள் அல்ல அவை; செய்களன்கள்.

'வேலன் தைஇய வெறியயர் களன்' (திருமுருகு, 222) என்று வரும் குறிப்பால் வேலனே அக்களன்களை ஆயத்தம் செய்தான் எனத் தெரிகின்றது. வெறியாடல்களுக்குக் களம் அமைப்பதற்கென்றே வல்லுநர்கள் இருந்தனர் என்பதை, '**வல்லோன் தைஇய வெறிகளம் கடுப்ப**' (மதுரைக். 284) என்பதனால் அறியலாம்.

வெறியாட்டுக்கென நிச்சயித்த இடத்தை வேலன் புனையும் விதம் சங்க இலக்கியத்தில் அழகுற விளக்கப்பட்டுள்ளது. ஆட்டினது கழுத்தை அறுத்து அதன் உதிரத்தைச் சிந்திக் களம் முழுவதும் தினைக் கதிரைப் பலியுணவாகப் பரப்பி வைப்பது வெறிக்களம் புனைவதில் முதல் நிலை.

> ***மறிக்குரல் அறுத்துத் தினைப்பிரப்பு இரீஇ*** (குறுந்.263)

வேலன் புனைந்த வெறியயர் களந்தோறும் நெல்பொரியினைப் பரப்புவதும் உண்டு. இதனை,

> ***செந்நெல் வான்பொரி சிதறியன்ன*** (குறுந்.53)

என்பதால் அறியலாம். வெறியயர் களத்தில் மலர்களும் தூவப்படும்.

> ***வேலன் வெறியயர் களத்துச் சிறுபல தாஅய***
> ***விரவுவீ உறைத்த*** (அகம்.114)

பௌர்ணமி நாள் நடுஇரவில் வெறியாட்டு நிகழ்ந்தது. களத்தில் நின்று வேலன் முருகனைத் தன்மீது வரும்படி அழைப்பான். வேலன் தனது கைகளை உயர்த்தி முருகன் புகழ் பாடுவான். அப்பொழுது சூழநின்று இசைக்கருவிகள் இயங்கும். வெறியாட்டிற்கு அமைந்த பாடலை அழகுடன் பாடி முருகனை அழைப்பான் வேலன். வேலைத் தூக்கி அவன், முருகன் புகழ் பாடும் பாடலைப் பாடுவான். முருகனின் கடம்ப மரத்தையும் களிற்றினையும் போற்றி வேலன் பாடுவான்.

> ***அருஞ்சிமை இழிதரும் ஆர்த்துவரல் அருவியின்***
> ***ததும்புசீர் இன்னியம் கறங்கக் கைதொழுது***
> ***உருகெழு சிறப்பின் முருகுமனைத் தரீஇக்***
> ***கடம்பும் களிறும் பாடி*** (அகம். 138)

வெறியாட்டில் முருகனை ஆற்றுப்படுத்த வேலன் பாடிய பாடல் ஒன்றின் மாதிரியினைப் பரிபாடலில் காணலாம்.

> ***மூஇரு கயந்தலை முந்நான்கு முழவுத்தோள்***
> ***ஞாயிற்றுஏர் நிறத்தகை, நளினத்துப் பிறவியை***
> ***காஅய் கடவுட் சேஎய் செவ்வேள்***
> ***சால்வ தலைவஎனப் பேஎ விழவினுள்***
> ***வேலன் ஏத்தும் வெறியும் உளவே*** (பரி. 5, 11-15)

இவ்வாறு வேலன் அழைக்கையில் அச்சம் தருகின்ற முறையில் முருகன் அவன்மீது வந்திறங்குவான். அவ்வாற்றலால் வேலன் வருங்காலம் உணர்த்துவான். குருதி முதலிய சிந்திய இடத்தில், இரவில் நிகழ்வதாலும்

வெறியோடு வேலன் ஆடுவதாலும் இக்கூத்து அச்சம் தருகின்ற கூத்தாக இருந்தது.

2. குரவை

அரசனின் காதலும் வீரமும் தோன்ற வீரர்கள் போர்க்களத்தில் ஆடவர் ஆடும் நிலையில் குரவைக் கூத்து ஆதியில் இருந்தது. பின்னர் அதுவே ஏழு மங்கையர் சேர்ந்து கைகோத்து ஆடும் மகளிர் நடன நிலைக்கு மாறியது என்று தெரிகிறது. இதனை,

குரவை என்பது கூறுங் காலைச்
செய்தோர் செய்த காமமும் விறலும்
எய்த உரைக்கும் இயல்பிற் றென்ப,

குரவை என்பது எழுவர் மங்கையர்
செந்நிலை மண்டலக் கடகக் கைகோத்து
அந்நிலைக் கொட்பநின் றாட லாகும் [32]

என்ற அடியார்க்குநல்லார் மேற்கோள் காட்டும் நூற்பாக்களால் அறிகிறோம். தொல்காப்பியம் வாகைத் திணையில் கூறும் முன்தேர்க்குரவை, பின்தேர்க்குரவை என்னும் வீர மறவர் போர்க்களத்தில் ஆடிய குரவைகள் இரண்டுமே அரசனின் விறல் பற்றி ஆடிய ஆடவர்குழு நடனங்கள் ஆகும்.

தொல்காப்பியருக்குப்பின் வந்த புறநானூற்றுப் பாடல்கள் சிலவற்றில் (புறம்22, 129, 396) குரவையை மகளிர் ஆடியதாகச் செய்தி இல்லை என்பதும் இங்குக் கருதத்தக்கது.

ஆடவர் இன்றி மகளிர் மட்டுமே பங்குபெற்று ஆடிய குரவைக் கூத்தினைச் சங்கப் பாடல்கள் பலவற்றில் (அகம்20, 269, 339; பதிற்73; மதுரைக்97) பார்க்கிறோம். இதனால், ஆடவர்குழு மட்டுமே ஆடிய குரவை, சங்க காலத்திலேயே மகளிர் குழுவினர் தனித்துக் கூடியாடும் ஆட்டமாக மாறியது எனத் தெரிகிறது. மகளிர் என்பதினும் பரத்தையர் ஆடும் ஆட்டமாக மாறியது என்று கூறுவதே சரியாகும்.

மகளிர் கூத்தாக மாறியபின், குரவைக்கூத்து, பாமரருக்குரிய ஒரு கூத்தாக ஆனது. கைகளைத் தொங்கவிட்டு அவிநயம் காட்டி நடித்து ஆடும் இனிய கூத்தாக விளங்கியது. இதனால், ஊசல் தூங்குதல் என்றது போலவே, குரவை ஆடுதலும் 'குரவை தூங்குதல்' என்று சுட்டப்பட்டது.

தாழை வீழ் கயிற்று ஊசல் தூங்கி (அகம். 20.)
மகளிரொடு குரவை தூங்கும் (அகம்.232)

என வருவன காணலாம். குரவை என்பது பலர் கூடி நிகழ்த்தும் கூத்து. அது ஏழு அல்லது ஒன்பது மகளிர் கூடி ஒரு குழுவாக ஆடும் கூடியாட்டம் என்ற வளர்ச்சி நிலையை அடைந்தது.

'ஒருங்கு நாமாடுங் குரவையுள்' (கலித். 104) என்பது போன்று வரும் குறிப்புக்களால் குரவை என்பது குழு நடனம் என்பது தெளிவாகிறது.

மகிழ்ச்சியுடன் திளைத்து ஆடுதல் பற்றியே குரவை ஆடுதல் 'குரவை அயர்தல்' என்று சங்கப் பாடல்கள் குறிப்பிட்டிருத்தல் வேண்டும். 'குன்றகச் சிறுகுடிக் கிளையுடன் மகிழ்ந்து... குரவை அயர' (திருமுருகு.196). இசைப் பின்னணியாகக் குழுவுடன் நிகழ்வதால் குரவை ஆரவாரம் மிகுந்த கூத்தாக இருந்தது. இதனாலேயே, 'குரவையோடொலித்தல்' (மதுரைக்.97) என்று குரவை் குறிக்கப்பட்டது. இதனால் குரவை 'வரிக்கூத்து' வகையினதான கிராமிய நடனமாக ஆதியில் இருந்தது எனலாம்.

குரவையில் பங்குகொள்வோர் ஒருவரை ஒருவர் தழுவிக் கொள்ளுதல் குரவைக் கூத்தின் தலையாய நெறிமுறையாகும். இது பற்றியே குரவையாடுதல் 'குரவை தழூஉதல்' எனப்பட்டது.

> ***சீர்மிகு நெடுவேட் பேணித் தழூஉப்பிணையூஉ***
> ***மன்றுதொறும் நின்ற குரவை...*** (மதுரைக். 614-615.)
>
> ***குரவை தழீஇ யாம் மரபுளி பாடி*** (கலித். 103)

என்னும் இலக்கியச் சான்றுகள் இத்னை உணர்த்தும்.

குரவையில் இரண்டுபேர் தழுவுவர் என்பது ஒரு செய்தி. 'தழூஉ பிணையூஉ' (மதுரைக். 614) என்பது இதனைக் காட்டும். ஒரே குரவையில் இரண்டிரண்டாகப் பல பிணைகள் தழுவுவதும் உண்டு. **"மென்தோட் பல்பிணைத் தழீஇ"** (திருமுருகு. 216) என்பது காணலாம்.

குரவை இரண்டு விதமாகத் திகழ்ந்திருக்கிறது. ஒன்று, மகளிரின் நீர் விளையாட்டு, அலவனாட்டு மற்றும் வண்டலயர்தல் போன்று விளையாட்டு வகையில் வைத்து எண்ணத்தக்கது. இது முன்னேற்பாடுகள் எதுவுமின்றி நினைத்த அளவிலேயே நிகழ்ந்த குரவை. மற்றொன்று, பலர் கூடிநின்று தழுவி, அதற்கென்றமைந்த இடத்தில் ஆடப்பட்டது. தெய்வ வழிபாடு முதலிய சடங்கிற்காக நிகழ்த்தப்பட்ட குரவை. இதுவே இலக்கண மரபுப்படியான குரவை. **'குரவை தழீஇ யாம் மரபுளி பாடி'** (கலித். 103) என்பதால் குரவை ஆடிப் பாடுவதற்கு ஒரு 'மரபு' இருந்தமை புலனாகும். **இக்குரவையே இளங்கோவடிகள் காலத்தில் மாதவி அரங்கேறி ஆடிய செவ்வியல் கலையாக மாறியது.**

குரவைக் கூத்தில் 'தலைக்கை தருதல்' ஒரு வழக்கமாகும். குரவை ஆட்டம் தொடங்கும்போது தலைவன், ஆடும் மகளிரின் கைகளைப் பற்றித் தழுவுதல் தலைக்கை தருதல் எனப்பட்டது.

> ***தண்குரவைச் சீர்தூங்குந்து***
> ***தூவற் கலித்த தேம்பாய் புன்னை***
> ***மெல்லிணர்க் கண்ணி மிலைந்த மைந்தர்***
> ***எல்வளை மகளிர்த் தலைக்கை தரூஉந்து***
> ***வண்டுபட மலர்ந்த தண்ணறுங் கானல்*** (புறம். 24.)

என்பதனால் தலைவன் 'தலைக்கை' தரும் மரபினை அறியலாம்.

'தலைக்கை தருதல்' என்பது 'தலைத்தந்து' என்றும் சுட்டப்படும். திருமுருகாற்றுப்படையில் தொண்டகச் சிறுபறை குரவை அயர்தலின்போது இவ்வாறு வருவது காணலாம்.

முழவுறழ் தடக்கையின் இயல ஏந்தி
மென்தோள் பல்பிணை தழீஇத் தலைத்தந்து (திருமுருகு. 215-216.)

ஆண் பெண் என்று இருபாலரும் இணைந்து குரவை நிகழ்த்தும் வேளையில், தழுவுதல் வேண்டி இணைவர்; இணைந்து தழுவி ஆடுவர். தழுவுதல் பல பிணையாக நிகழ்தல், குரவை காண்போருக்கு ஓர் அழகுக் காட்சியாக இருக்கும். இதனாலேயே, 'அம்தழூஉ' (மதுரைக். 160) என்று குரவை குறிக்கப்படுகிறது. **இது ஆடல்மகளிராம் பரத்தையரோடு கூடி ஆடும் ஒரு காமக் களியாட்டம்!**

கள்ளினை உண்டு குறவர் தமக்கு 'இணை'தரும் பெண்டிரோடு ஆடும்போது உணர்ச்சியும் ஆரவாரமுமே குரவையில் தலைதூக்கி நிற்கும். மான்தோல் சிறுபறை பின்னணியில் ஒலிக்கும்.

நறவுநாட் செய்த குறவர்தம் பெண்டிரொடு
மான்தோல் சிறுபறை கறங்கக் கல்லென
வான்தோய் மீமிசை அயருங் குரவை (மலைபடு.320-323)

3. துணங்கை

தொல்காப்பியத்தில் வெறியாடலும் குரவையும் உண்டு; ஆனால் துணங்கைக் கூத்து இல்லை. குரவையைப் போன்றே துணங்கையிலும் 'தழூஉ' மரபு இருப்பதைப் பார்க்க, துணங்கை என்பது குரவையின் வழிவந்த இன்னொரு வடிவமாக இருக்கலாம் என்றே தோன்றுகிறது.

முடக்கிய இருகை பழுப்புடை ஒற்றித்
துடக்கிய நடையது துணங்கை யாகும் (திவாகரம் 9.)

என்ற விளக்கம் 'எழுவர் மங்கையர் செந்நிலை மண்டலக் கைகோத்து' ஆடும் நிலைபோலவே உள்ளது. 'துடக்குதல்' என்றால் 'அகப்படுத்துதல்' என்று பொருள்படும். **தலைவனை அகப்படுத்தித் தம் கட்டுக்குள் கொண்டுவரப் பரத்தையர் குரவையை மாற்றியமைத்த கூத்தே துணங்கை** எனலாம்.

பரத்தையரைக் கட்டியணைத்துத் தழுவி ஆடுவதற்குத் தலைவன் துணங்கைக் கூத்தில்தான் தாராளமாக அனுமதிக்கப்பட்டான். குரவையின் 'தலைக்கை மரபு' இதிலும் காணப்பட்டது.

முழாவிமிழ் துணங்கைக்குத் தழூஉப்புணை யாகச்
சிலைப்புவல் ஏற்றின் தலைக்கை தந்துநீ
நளிந்தனை வருதல் உடன்றன ளாகி (பதிற். 52.)

துணங்கையம் சீர்த்தழூஉ மறப்ப (மதுரைக்.160)

துணங்கையம் தழூஉவின் மணம்கமழ் சேரி (மதுரைக்.328)

மகளிர் தழீஇய துணங்கை யானும் (குறுந். 31)

குழையன் கோதையன் குறும்பைந் தொடியன்
விழவயர் துணங்கை தழூஉகஞ் செல்ல (நற். 50.)

இலங்குவளை மடமங்கையர்
துணங்கையஞ்சீர்த் தழூஉ மறப்ப (மதுரைக். 159-160.)

இவை துணங்கையில் தழுவுதல் வழக்கம் மலிந்திருந்தமைக்குச் சான்றுகள்.

குரவை, துணங்கை என்று பெயர் சுட்டப்படாமல் 'தழூஉ' என்று மட்டுமே குறிக்கப்படும் இதே வகைக் கூத்தினையும் சங்கப் பாடல்களில் நிறையக் காண்கிறோம்.

விழவாடு மகளிரொடு தழூஉவணிப் பொலிந்து
மலரேர் உண்கண் மாணிழை முன்கைக்
குறுந்தொடி துடக்கிய... (அகம். 176.)

தாதெரு மன்றத்து அயர்வர் தழூஉ (கலித். 103.)

அன்புறு காதலர் கைபிணைந்து ஆய்ச்சியர்
இன்புற்று அயர்வர் தழூஉ
முயங்கிப் பொதிவேம் முயங்கிப் பொதிவேம்
முலைவேதின் ஒற்றி முயங்கிப் பொதிவேம்
கொலையேறு சாடிய புண்ணையெங் கேளே (கலித். 106.)

என்பதனை நோக்க, **துணங்கையின் மற்றொரு பெயரே 'தழூஉ'** என்ற உண்மையை உணரலாம்.

மகளிர் தழீஇய துணங்கை (குறுந்.31)

எல்வளை மகளிர் துணங்கை (குறுந்.364)

என வருவன பரத்தையரைத் தலைவன் தழுவி ஆடும் கூத்து இது என்பதனைக் காட்டும்.

விழவு அயர் துணங்கை (நற். 50.)

விழவு நின்ற வியன்மறுகிற் றுணங்கை (மதுரைக்.328-329)

என்பன விழாக்காலங்களில் பரத்தையரோடு துணங்கை ஆடப்பட்ட செய்தியைத் தருகின்றன.

குரவை ஆயத்தமின்றி நிகழ்ந்தது. ஆனால் துணங்கை முன்னேற்பாடின்றி நிகழாது. '*துணங்கை நாளும் வந்தன்று*' (குறுந்.264) என்பதால் துணங்கைக் கென்று ஒரு நாள் குறிக்கப்பட்டதை அறியலாம்.

பறை குரவைக்குரிய இசைக் கருவி; முழவு துணங்கைக்குரிய இசைக்கருவியாகும்.

முழாஇமிழ் துணங்கை (பதிற். 52)

முழவுஇமிழ் துணங்கை தூங்கும் விழவின் (அகம்.336)

துணைங்கைக்கு முழவின் இமிழொலி பின்னணியானது. இதனால் துணங்கை, குரவையினும் ஆரவாரம் மிகுந்து விளங்கிற்று என்பதனை அறியலாம்.

கலிகெழு துணங்கை ஆடிய மருங்கின் (பதிற். 13)

தமர்பாடும் துணைங்கையுள் அரவம்வந் தெடுப்புமே (கலித்.70)

தலைவன் ஒருவன், மகளிர் ஆடும் துணங்கையில் பங்கு கொள்ள விழைந்தவன், மகளிர் போலவே குழையும் கோதையும் தொடியும் புனைந்து, தன்னை உருமாற்றிக் கொண்டு வந்தான்.

குழையன் கோதையன் குறும்பைந் தொடியன்
விழவுஅயர் துணங்கை தழூஉகஞ் செல்ல (நற்.50)

'அன்புறு காதலர் கைபிணைந்து' மகளிர் ஆடும் துணங்கை தவிரவும், போர்த் துணங்கைகள் பற்றியும் குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன. போர்த் துணங்கை கொற்றவைக்கே உரியது. கொற்றவை இதனால் 'துணங்கைச் செல்வி' என்று குறிக்கப்படுகிறாள்.

துணங்கையஞ் செல்விக்கு அணங்கு நொடித்தாங்குத்
தண்டா ஈகைநின் பெரும்பெயர் ஏத்தி
வந்தேன் பெரும... (பெரும்பாண்.459-461)

போர்த்துணங்கையும் கொற்றவைத் துணங்கையும் ஒன்றுதான். துணங்கையஞ் செல்வியான கொற்றவை ஆட, பிற பேய்களும் உடன் ஆடின என்ற நம்பிக்கையில், ஆடும் மக்களே கொற்றியும் பேய்களுமாக வேடம் புனைந்து நடித்து ஆடும் கூத்து இதுவாகும்.

பெருங்காட்டுக் கொற்றிக்குப் பேய்நொடித் தாங்கு (கலித்.89)

கொற்றிக்குப் பேய் நொடித்தலாவது கொற்றவையின் பின்நின்று பேய்கள் அவளது புகழைப் பாடுதலும் ஆடுதலும் ஆகும். கொற்றவை முன் பாட்டினைப் பாட, பேய்கள் (வேடமிட்டோர்) பின்பாட்டு இசைத்தனர். இதனால் இரட்டையொலி துணங்கைக்குப் பின்னணியாக அமைந்தது.

இணையொலியிமிழ் துணங்கை (மதுரைக்.25-26)

உதிரத்தை அளைந்த நகங்களையுடைய விரலாலே கண்களைத் தோண்டி உண்ணப்பட்ட மிக்க நாற்றமுடைய கரிய தலையைக் கையில் எடுத்து அவுணர்க்கு அச்சந் தோன்ற எதிர் நின்று வெற்றிக்களத்தைப் பாடித் தோள் அசைத்துப் பெருமுலை குலுங்க நிணத்தைத் தின்ற வாயோடு பேய்மகள் துணங்கை ஆடினாள் என்று துணங்கைக் கூத்தாடுவாரின் வேடப் புனைவினை,

கழற்கட் கூகையொடு கடும்பாம்பு தூங்கப்
பெருமுலை யலைக்குங் காதிற் பிணர்மோட்டு
உருகெழு செலவின் அஞ்சுவரு பேய்மகள்

குருதி யாடிய கூருகிர்க் கொடுவிரற்
கண்டொட் டுண்ட கழிமுடைக் கருந்தலை
வொண்டொடித் தடக்கையி னேந்தி வெருவர
வென்றடு விறற்களம் பாடித் தோள்பெயரா
நிணந்தின் வாயள் துணங்கை தூங்க (திருமுருகு. 49-56)

என்று திருமுருகாற்றுப்படை வருணித்து விளக்கியுள்ளது.

'விறற்களம் பாடித் தோள்பெயரா' என்றபடி பேய்த்துணங்கையில் கூறப்படுகின்ற தோள் பெயர்தல் மகளிர்த் துணங்கையில் இல்லை. மகளிர் துணங்கையில் கைபுணர்தல் கூறப்படுகிறது. 'கணங்கொள் சுற்றமொடு கைபுணர்ந்தாடும் துணங்கையம் பூதம்' (பெரும்பாண்.233-234) கொற்றி தோள்பெயர்தலும் அணங்குகள் கைபுணர்ந்தாடுதலும் பேய்த் துணங்கையின் நெறியாதல் வேண்டும். 'துணங்கை ஆடிய வலம்படு கோமான்' (பதிற்.57) என வருதலால், பேய்த் துணங்கையினைப் பின்பற்றி அமைந்த ஒரு கூத்து முறையே போர்த்துணங்கையாதல் வேண்டும் என்று கருதலாம்.

பழங்காலக் குரவையே துணங்கை என்றாகி அதுவே 'தழூஉ' எனவும் பெயர் பெற்றது. குரவையும் துணங்கையும் வேறுவேறு போலத் தோன்றினாலும் குரவை>துணங்கை>தழூஉ என்ற பரிணாமத்தில் மாறிய மூன்றும் ஒன்றே என்றறிதல் வேண்டும்.

4. கழாய்க்கூத்து

மூங்கில் கழையில் ஆடும் கூத்து கழாய்க்கூத்து ஆகும். ஒரு மூங்கில் கழையை நட்டு, அதன்மேல் ஏறி நின்று, காலால் கழையைப் பிணித்துக் கொண்டு, சாய்ந்தும், உறழ்ந்தும், சுழன்றும் பலவாறு ஆடியிருப்பர் போலும். ஒரு குரங்குக்குட்டி இதுபோல் மூங்கிலில் ஆடிய காட்சியைக் கண்ட புலவர்க்குக் கோடியர் குழுவின் சிறுவர், கழையில் நின்றாடும் கூத்து நினைவுக்கு வருகிறது.

கடும்பறைக் கோடியர் மகாஅர் அன்ன
நெடுங்கழைக் கொம்பர்க் கடுவன் உகளினும் (மலைபடு.236-237

என்ற உவமையால், கோடியர் வீட்டுச் சிறுவர் கழாய்க்கூத்து ஆடிய செய்தி பெறப்படும்.

5. கயிற்றுக்கூத்து

இரண்டு கழைகளை ஒன்றிற்கொன்று தூரமாக நட்டு, அவற்றிற்கு இடையே கயிற்றைக்கட்டி, அதன் மேல் நின்றும் ஊர்ந்தும் முழவின் தாளத்திற்கு ஏற்ப ஆடும் கூத்து கயிற்றுக்கூத்து ஆகும்.

சாறுகொள் ஆங்கண் விழவுக்களம் நந்தி
அரிக்கூட்டு இன்னியம் கறங்க ஆடுமகள்
கயிறூர் பாணியின் தளரும் சாரல் (குறிஞ்சிப். 192-194)

என்ற பாடல் வரிகள் இதன் ஆடும் முறைமையை விளக்கும். ஊர்களில் விழாக் கொள்ளும் களத்தே, இனிய வாச்சியங்கள் ஒலிப்ப, ஆடுமகள் கழாய்க் கயிற்றிலே ஏறி, இன்னியத்தின் தாளத்தினால் ஆற்றாது தளருமாறு போல ஆடினாள்.

6. ஆரியக்கூத்து

கயிற்றுக்கூத்து ஒரு காலத்தில் ஆரியக்கூத்து என்றழைக்கப்பட்டும் வந்தது. கயிற்றுக்கூத்தினை 'ஆரியர்' (சேரர்) ஆடினர். இதுபற்றி 'ஆரியம்-தமிழ்' என்ற பகுதியில் முன்னர்க் கூறியுள்ளோம்.

7. கரணக்கூத்து

இன்று தமிழகத்து ஊர்களில் பழங்குடி மக்கள், இடுப்பில் கட்டிய சலங்கை மணிகள் ஒலிக்க, சாட்டையால் தம்மைத்தாமே அடித்துக் கொண்டு, வீதியில் கரணமடித்துப் படிந்து ஆடி வித்தைகள் காட்டுவதைக் காணலாம். இது நம் வீதி நாடகத்தின் தொன்மை எனலாம்.

. . . . . கொங்கர்
மணிஅரை யாத்து மறுகின் ஆடும்
உள்ளி விழவின் அன்ன (அகம்.368)

என்று கொங்கர் மறுகில் (வீதியில்) ஆடிய கரணக்கூத்து அகநானூற்றில் பேசப்படுகிறது.

8. தோல்பாவைக்கூத்து

உடம்பை ஆட்டுவிக்கும் உயிரைக் 'கூத்தன்' என்று கூறுகிறது நாலடியார்.

தோல்பையுள் நின்று தொழிலுறச் செய்தாட்டும் கூத்தன் (நாலடி.26)

என்ற அடி அக்காலத்தில் தோலால் பாவை செய்து தொழிலுற ஆட்டுவிக்கும் தோற்பாவைக்கூத்து இருந்த உண்மையைக் காட்டும் சான்றாகும்.

9. அல்லிப்பாவைக் கூத்து

'அல்லிப் பாவைக்கூத்து' என்ற பெயரில் இருந்த பாவைக்கூத்தைப் பொம்மலாட்டம் என்று சிலர் தவறாகக் கருதுவர். அஃதன்று. இது பாவைக்கூத்தினும் வேறானது. ஆடுவோரே தம்மைப் பாவைபோல் புனைந்து, பொம்மைபோல் ஒரே முகபாவனையில் உடலசைத்து ஆடும் கூத்து இது.

வல்லோன் தைஇய வரிவனப் புற்ற
அல்லிப் பாவை ஆடுவனப்பு ஏய்ப்ப (புறம்.33)

என்ற உவமையால் இது அறியப்படும்.

அல்லிப்பாவை ஆடுவனப்பு என்றது ஆண் கோலமும் பெண் கோலமுமாகிய அவ்விருவரும் ஆடும் கூத்தை[33]

என்று புறநானூற்றுப் பழைய உரைகாரர் கூறுவதால், இது பொம்மைகளை வைத்து ஆடும் ஆட்டமன்று என்பதை அறியலாம். மனிதர்களே ஆண் பாவை, பெண் பாவை எனப் பொம்மைகள் போல உடம்பில் வண்ணம் எழுதி வனப்புறுத்தி ஆடும் ஆட்டவகையாகும் இது.

> *இக்கூத்தாடுவோர் வட்டணையும் அவிநயமுமின்றி எழுதிய ஓவியம் போல்வராதலின், 'வரிவனப்புற்ற அல்லிப்பாவை ஆடு வனப்பு' என்றார்*[34]

என்று ஔவை சு.துரைசாமிப் பிள்ளை விளக்குவர். பதினோராடலில் ஒன்றான பாவைக்கூத்து பொம்மலாட்டம் அன்று; திருமகளே மயக்குறு பாவைபோல் ஆடினாள் என்பதும் ஒப்புநோக்குக.

10. பொய்தல்

'இராசா'வைப்போல் பொய்யாக வேடமணிந்து நடிக்கும் நாடகம் பொய்தல். "பொய்தல், இளஞ்சிறார் பெரிதும் பயின்று விளையாடும் விளையாட்டு" என்பர் ஔவை சு. துரைசாமி.[35]

> ***பொலந்தொடிப் புதல்வனும் பொய்தல் கற்றனன்*** (நற். 166.)

என்பது சிறுவர்-சிறுமியர் ராசா-ராணி அல்லது அம்மா-அப்பா விளையாட்டாகப் பொய்தல் ஆடியதற்குச் சான்றாகும்.

தலைவியும் பொய்தல் ஆடுதல் உண்டு. 'காயா ஞாயிறு' என்னும் ஒளிவீசும் மணிமாலை மார்பில் அசைந்தாடுமாறு தலைவி பொய்தல் ஆடியதைச் சங்கப் பாடல்கள் கூறுகின்றன.

> ***காயா ஞாயிற்று ஆகத்து அலைப்பெயப்***
> ***பொய்தல் ஆடிப் பொலிகஎன வந்து*** (அகம்.156.)

> ***நெய்தல் உண்கண் ஏர்இறைப் பணைத்தோள்***
> ***பொய்தல் ஆடிய பொய்யா மகளிர்*** (ஐங்குறு.181.)

என்னும் பாடல்களில் பொய்தல் என்னும் நாடகத்தைப் பொய்த்தல் இல்லாத பேதைப் பருவத்து மகளிர் ஆடினர் என்பதை அறிகிறோம்.

பரத்தையரே பொய்தல் ஆடுதல் பெருவழக்கு. அரசர், அரம்பையர் போல் பொய்யாகக் கோலம் தாங்கி நடித்து ஆடுதலால் இது 'பொய்தல்' எனப் பெயர் பெற்றது. அதனை ஆடும் பரத்தையர் **பொய்தல் மகளிர்** எனப்பட்டனர். இதனைச் சங்கப்பாடல்கள் பலவற்றில் காணலாம்.

> ***மீன்முள் அன்ன வெண்கால் மாமலர்***
> **பொய்தல் மகளிர்** ***விழவுஅணிக் கூட்டும்*** (அகம்.26.)

மீனினது முள்ளினை ஒத்த வெள்ளிய காம்பினை உடைய கரிய மலர்களை மகளிர் தாம் செய்யும் பொய்தல் விழாவிற்கு (நாடகத்திற்கு) ஒப்பனையாக அணி செய்தனர். கொண்டி மகளிர் எனப்பட்ட பரத்தையரும், விலைக் கணிகையரும் பொய்தல் ஆடினர்.

நெஞ்சு நடுக்குறூஉக் கொண்டி மகளிர்
....
மணங்கமழ் மனைதொறும் பொய்தல் அயர (மதுரைக்5 83-589)

மாயப்பொய் கூட்டி மயக்கும் விலைக்கணிகை
....
தொட்டார்த்தும் இன்பத் துறைப்பொதுவி கெட்டதைப்
பொய்தல் மகளிர்கண் காண இகுத்தந்து (பரி.20: 49-59.)

விலைமகளிரான பரத்தையரும் கணிகையரும் பொய்தல் ஆடினர் என்பதை இவற்றால் அறியலாம்.

11. அம்பா ஆடல்

அம்பா ஆடல் பற்றிய செய்தி பரிபாடலில் வந்துள்ளது. இதற்கு உரையெழுதிய பரிமேலழகர், 'அம்பா ஆடலென்று தைந்நீராடலுக்குப் பெயராயிற்று தாயோடு ஆடப்படுதலின்' என்ற உரையால் அம்பா ஆடல் என்ற கூத்துவகை இருட்டடிக்கப்பட்டது. பரிபாடலில் வரும்,

மாயிருந் திங்கள் மறுநிறை யாதிரை
விரிநூல் அந்தணர் விழவு தொடங்கப்
புரிநூல் அந்தணர் பொலங்கலம் ஏற்ப
வெம்பா தாக வியனில வரைப்புஎன
அம்பா ஆடலின் ஆய்தொடிக் கன்னியர்
முனித்துறை முதல்வியர் முறைமை காட்ட (பரி. 11: 76-81.)

என்ற அடிகளில் 'புரிநூல்அந்தணர்' என்பார் புரோகிதர்; 'விரிநூல் அந்தணர்' என்பார் நாடக நூலை விரிவாகக் கற்ற அறிஞர் ஆவார். அவர்கள் நாடகவிழா எடுக்கிறார்கள். சடங்குமுறை முதல்வியரான 'தோரிய மகளிர்' முறைமை காட்ட, 'இந்த உலகம் வெம்பாது பாதுகாக்க' என்று அம்பாவை (அன்னை கொற்றவையை) வழிபட்டுப் பாடி 'அம்பா ஆடல்' என்ற கூத்தினை ஆய்தொடிக் கன்னியர் நிகழ்த்துகின்றனர்.

இக்கருத்து மூலபாடத்தைப் படிக்கும்போது தெற்றெனப் புலப்படும். உரையெழுதும் பரிமேலழகர் இதனைத் தைந்நீராடல் என்கிறார். இதன்பின்னே 91ஆவது அடியில் வரும், 'தாயருகா நின்று தவத்தைந் நீராடுதல்' என்ற அடியை இதனுடன் கொண்டு கூட்டி இது தாயருகே நின்றாடிய தைந்நீராடல் என்பர். அது பொருந்தாத உரை என்க.

பரிமேலழகர் நாடகக் கலைஞரைச் 'சிற்றினம்' எனக் கருதுவர். திருக்குறளில் 'சிற்றினஞ் சேராமை' என்ற அதிகாரத்திற்கு முன்னுரை எழுதுங்கால்,

அஃதாவது சிறியவினத்தைப் பொருந்தாமை. சிறியவினமாவது
- 'நல்லத னலனும் தீயதன் றீமையு மில்லென்போரும்' (புறம்29)
விடரும் தூர்த்தரும் நடருமுள்ளிட்ட குழு[36]

என்பர்.

அவர் தம் உரையில், நடரை (நாடகக்கலைஞரைச்) சிற்றினம் எனல் காணலாம். இத்தகைய உரைகாரர்கள் தமிழ் நாடகங்கள் பற்றிய குறிப்புக்களை இருட்டடிப்புச் செய்தமையால் நாம் பல நாடகச் செய்திகளை இழந்தோம். உரையாசிரியர் கூறுவதே மூலஆசிரியர் கருத்தென நம் ஆய்வாளர் கருதும் போக்கால் விளையும் தீமைகள் இவை.

வையை மணல்மேட்டில் மகளிர் ஆயமொடு 'அமர்ந்தாடும்' ஆடல் பற்றிய செய்தியை ஒரு கலித்தொகைப் பாடல் தருகிறது.

தைஇய மகளிர்தம் ஆயமோடு அமர்ந்தாடும்
வையைவார் உயரெக்கர் நுகர்ச்சியும் உள்ளார்கொல் (கலித். 27.)

என்று வரும் அமர்ந்தாடல் 'அம்பா ஆடல்' என்பதினும் வேறானதாகத் தெரிகிறது. தோழியர் ஆற்றுமணலில் அமர்ந்து ஆடும் 'ஓரை ஆடல்' நாடகமாகவும் இது இருக்கலாம்.

12. ஓரையாடல்

'ஓரை ஆடல்' என்றொரு ஆட்டம் சங்க இலக்கியங்களில் காணப்படுகிறது. காவிக்கல்லால் அல்லது பூந்தாதுக்களால் செய்த பாவைகளைவைத்து மகளிர் ஆற்றங்கரையில் அமர்ந்து ஆடும் ஒரு விளையாட்டு (நாடகம்) இது. பாவைகள் பேசுவதுபோல் மகளிர் குழுவினர் பேசியும் பாடியும், பாவைகளை, உயிருள்ள மனிதர் நகரும் பாவனையில் நகர்த்தி ஒரு பொம்மை நாடகம் நிகழ்த்துவர்.

தாதிற் செய்த தண்பனிப் பாவை
காலை வருத்துங் கையாறு ஓம்பென
ஓரை ஆயம் கூறக் கேட்டும் (குறுந். 48.)

என்பதால், பூந்தாதில் செய்த குளிர்ச்சியான பொம்மைகளை வைத்து உரையாடல் (வசனம்) பேசி மகளிர் குழு நடத்திய ஓரை நாடகத்தை அறியலாம்.

கடல் சூழ்ந்த ஊர்களில் 'புதவு' எனப்படும் புனலோடும் மதகின் அருகில் அமர்ந்து இந்த நாடகத்தை நடத்துவர். பன்றிகள் மண்ணைக் கிண்டுதலால் வெளிப்போந்த ஆமை முட்டை, ஆம்பல் மலரின் கிழங்கு இவற்றைக் கொண்டும் பொம்மைகள் செய்வதுண்டு. இதனை,

ஓரை ஆயத்து ஒண்டொடி மகளிர்
கேழல் உழுத இருஞ்சேறு கிளைப்பின்
யாமை ஈன்ற புலவுநாறு முட்டையைத்
தேன்நாறு ஆம்பல் கிழங்கொடு பெறூஉம்
இழுமென ஒலிக்கும் புனல்அம் புதவில் (புறம். 176.)

என்னும் பாடல் அடிகள் காட்டும். ஓரை மகளிர் பதுமைகளை நகர்த்திச் செலுத்தி ஆடியதை,

செல்வுழிச் செல்வுழி மெய்ந்நிழல் போலக்
கோதை ஆயமோடு ஓரை தழீஇ (அகம். 49.)

என்பதனால் அறியலாம். வண்டல் மணலில் பொம்மைகள் செய்தும் ஓரையாடிய செய்தியை 'வண்டல் தைஇ ஓரையாடினும்' (அகம்.60) என்பதால் அறியலாம். ஓரையாடிய மகளிர் பூம்பொழில்களில் இருட்டும் வரையிலும் ஆடிவிட்டு அந்தியில் வீடுதிரும்புவர். (நற். 398.).

13. தெற்றி ஆடல்

'தெற்றி' என்பது கால்களைப் பின்னி ஆடும் ஒரு கூத்துவகை. 'தெற்றி' என்பது மேடைபோல் அமைந்த மாடம் என்றும் பொருள்படும். முத்துச் சிப்பிகள் சிதறிக்கிடக்கும் ஆற்றங் கரையில் மாணிக்கம்போல் ஒளிவீசும் கண்கள் பொருந்திய மாடத்தின்மீது மகளிர் தெற்றி ஆடுவர்.

முதிர்வார் இப்பி முத்த வார்மணற்
கதிர்விடு மணியிற் கண்பொரு மாடத்து
இலங்குவளை மகளிர் தெற்றி யாடும் (புறம். 53.)

என்ற அடிகள் தெற்றியாடலுக்குச் சங்க இலக்கியப் பரப்பில் கிடைக்கும் ஒரே சான்றாகும்.

14. பெருங்கருங்கூத்து

நகைச்சுவை தோன்ற ஆடும் கூத்துவகை இது.

வாழ்க்கை அதுவாகக் கொண்ட முதுபார்ப்பான்
வீழ்க்கைப் பெருங்கருங்கூத்து (கலித்.65.)

என்று கலித்தொகைப் பாடல் இக்கூத்துப் பற்றிக் கூறுகிறது. 'கருங்கூத்து' என்பது 'தீயகூத்து' எனப் பொருள்படும். 'கருந்தொழில்' கொல்லன் (சிலப்.16: 154) என்பதற்குக் 'கொலைத்தொழில்' என்பர் அடியார்க்குநல்லார். 'வீழ்க்கை' என்றது விருப்பம். இங்கு 'முதுபார்ப்பான்' என்றது பாடித் தளர்ந்த பாணன். தோழி பொய்யுரையாகக் கூறிய கூற்றில் வரும் இந்நாடகச் செய்தி மேலாய்வுக்கு உரியது.

15. புராண நாடகங்கள்

சங்க காலத்தில் புராணக் கதைகளை நாடகமாக ஆடிய செய்தியை (பெரும்பாண்.455-459) முன்னர் அறிந்தோம். கலித்தொகையின் கடவுள் வாழ்த்துப்பாடலில்,

படுபறை பலவியம்பப் பல்லுருவம் பெயர்த்துநீ
கொடுகொட்டி ஆடுங்கால். . .

மண்டமர் பலகடந்து மதுகையால் நீறணிந்து
பண்டரங்கம் ஆடுங்கால். . .

கொலையுழுவைத் தோலசைஇக் கொன்றைத்தார் சுவல்புரளத்
தலைஅங்கை கொண்டுநீ காபாலம் ஆடுங்கால் [37]

என்று வருவன பழங்காலப் புராண நாடகங்கள் ஆகும். இவற்றைச் சுருக்கமாக விளக்குவோம்.

(அ) கொடுகொட்டி

கொடுகொட்டி என்னும் கூத்து கொடுங்கொட்டி, கொட்டியாடல், கொட்டிச்சேதம் என்று பலவாறு அழைக்கப்பட்டது. முன்னொருகால், அமரர் வேண்டத் திரிபுரம் எரித்து இறைவன் ஆடியது இக்கூத்து எனக் கூறுவர். சிவன் வெறியோடு கைகளைக் கொட்டிக் கொடூரமாக ஆடியதால் **கொட்டி ஆடல், கொடுங்கொட்டி** என்று அழைக்கப்பட்டது. கூத்தச் சாக்கையன் என்பான் ***கொட்டிச்சேதம்*** ஆடிய செய்தி நடுகற்காதையில் *(சிலப். 28: 70-77.)* வந்துள்ளது காணலாம்.

(ஆ) பண்டரங்கம்

'பாண்டு' என்பது தமிழில் வெண்மையினைக் குறிக்குஞ்சொல் ஆகும். வெண்மை அரங்கம் வெண்ணீறுடைய சுடுகாடு ஆகும். வெள்ளையரங்கத்தில் ஆடியதால் இது **வெள்ளைக்கூத்து** என்ற பொருளில் பாண்டரங்கம் என்று குறிக்கப்பட்டது. கொடுங்கொட்டி கொடுகொட்டி என்று திரிந்தது போல, பாண்டரங்கமே பண்டரங்கமென்று திரிந்தது.

(இ) காபாலக்கூத்து

காளிக்கு வசைமுகமாய் இறைவன் கையில் கபாலத்தை ஏந்தி ஆடிய கூத்து. காளிக்கெதிர் நின்று இறைவன் ஆடியது இது என்று 'கல்லாடம்' குறிப்பிடுகிறது. அதனால், இது '**காளிக்கூத்து**' என்றும் பெயர் பெற்றது.

(ஈ) வள்ளிக்கூத்து

'வாடாவள்ளி' என்று தொல்காப்பியர் புறத்திணையியலில் கூறுவதற்கு இளம்பூரணர், "வள்ளி என்பது ஒரு கூத்து" [38] என்பர். நச்சினார்க்கினியர் இதனை, "அஃது இழிந்தோர் காணும் கூத்து. இது பெண்பாற்குப் பெருவரவிற்று" [39] என்று கூறுவர். இதனால், பெண்களே பெருவழக்காக வள்ளிக் கூத்தை ஆடுதலால், இதனைக் கூத்து இனத்தவர் பெருவிருப்புடன் இருந்து கண்டு களிப்பர் எனத் தெரிகிறது. அடியார்க்குநல்லார் வள்ளிக்கூத்து பற்றிய ஒரு பழைய வெண்பாவைத் தருகிறார்.

மண்டமர் அட்ட மறவர் குழாத்திடைக்
கண்ட முருகனும் கண்களித்தான் – பண்டே
குறமகள் வள்ளிதன் கோலங்கொண்(டு) ஆடப்
பிறமகள் நோற்றாள் பெரிது[40]

என்பதால், முருகனே கண்டு களிக்கும்படி வள்ளியின் கோலம் தாங்கி ஒரு பெண் ஆடுவாள்; அது தவம்செய்து பெறற்கரிய பேறு என்று மக்கள் மத்தியில் நம்பிக்கை நிலவியதை அறிய முடிகிறது.

சிலப்பதிகாரம் காட்டும் கூத்துவகைகள்

சிலப்பதிகாரக் காப்பியம் தரும் கூத்து வகைகள் பல உண்டு. வேட்டுவவரி, ஆய்ச்சியர் குரவை, குன்றக் குரவை முதலிய காதைகளின் தலைப்புக்களே கூத்து வகை பற்றியன. கடலாடு காதையில் பாரதி ஆடிய கொடுகொட்டி, இறைவன் ஆடிய பாண்டரங்கம் முதலிய பதினோராடல் கூறப்பட்டுள்ளது. கூத்து வகையில் பதினோராடல் என்பது தனிவகை என்பதால் அவற்றைப் பின்னர் விளக்குவோம். வேட்டுவர்களாகிய மறக்குடி மக்கள் ஆநிரையைக் கவர்ந்துவரும் தம் தொழிற்பயன் குறைந்தபோது வெற்றியை நாடிக் கொற்றவைக்கு வெறிக்கூத்து நிகழ்த்தினர்.[41] கூத்தச் சாக்கையன் ஆணொரு பாதி பெண்ணொரு பாதியாக ஆடிய 'கொட்டிச் சேதம்'[42] என்ற ஆட்டவகை நடுகற்காதையில் வந்துள்ளது. இவையெல்லாம் பலவகைக்கூத்து எனக் கூறுதல் பொருந்தும்.

"பலவகைக் கூத்தும் விலக்கினிற் புணர்த்து" என்றதால், பலவகைக் கூத்துக்களையும் 'விலக்கு' என்று சொல்லப்படும் நாடக உறுப்புக்களோடு ஒன்றிவருமாறு சேர்க்க வல்லவனாக ஆடலாசிரியன் திறன் பெற்றிருத்தல் இன்றியமையாத தகுதியாகும் என்பதை அறியலாம்.

'விலக்கினிற் புணர்த்தல்' – என்பது யாது?

'அரங்கேற்றுகாதை ஒரு புரிதலுக்கான மறுவாசிப்பு'க் குழுவினர் இதன் பொருளை அறிய முயன்று விளக்கமுடியாமல் விடுத்தனர். இங்கே 'விலக்கு' என்பதனை எளிமையாக விளக்குவோம்.

"பலவகைக் கூத்தும் விலக்கினிற் புணர்த்து" என்ற தொடரில் வந்துள்ள 'விலக்கு' என்ற சொல்லுக்குள் ஒரு புதையல் ஒளிந்து கிடக்கிறது! ஒரு முனைவர் பட்ட ஆய்வேட்டில் இதுபற்றிய விளக்கம் உள்ளது.[43] பல்வகைக்கூத்து என்பதை விளக்குமிடத்தில் அரும்பதவுரையர், **'விலக்குக்களாகிய பாட்டுக்களுக்கு உறுப்பாய் வருவன'** என்பது ஊன்றிக் கவனிக்கத்தக்கது. விலக்கு என்பது நாடகப்பாட்டு எழுதும் நாடகக்கவிக்கு உரிய தகுதி ஆகும். **14 உறுப்புகள் கொண்டு நாடகச் செய்யுளை உருவாக்கும் நுட்பமான திறனே விலக்கு! 'விலகிச் சென்று மீண்டும் இணைவதே' விலக்கினில் புணர்த்தல்.**

ஒரு வேந்தன் தனக்கு உதவிய அரசனின் நட்பினை ஒரு காரணம் கருதி விலக்கி, வேண்டியபோது மீண்டும் இணையும் ராஜதந்திரம் வேந்துவிலக்கு எனப்பட்டது. சாலையிலிருந்து சிற்றூருக்கு விலகிச் செல்லும் பாதையும் சிற்றூரிலிருந்து அதே சாலையில் வேறுவழியாக இணையும் பாதையும் ஊர்விலக்கு எனப்படும். போரில் கடுமையாகப் போரிடும் பகைவீரரைப் போர்த் தந்திரமாக விலகிச்சென்று, அவர்கள் களைப்படைந்த தருணத்தில் போருடற்றி வெல்வது படைவிலக்கு என்னும் உபாயம் ஆகும். அவைபோன்றதே இந்த நாடகக் கதை விலக்கு!

'விலக்கு' என்பதை விளக்கவரும் அடியார்க்குநல்லார், "தலைவன் செலுத்துகின்ற கதையை விலக்கியும், அக்கதையை நடாத்தியும் முன்பு செய்த

கதைக்கே உறுப்பாவதென்க" என்று கூறுகிறார். அதாவது, நிகழ்த்தும் நாடகக் கதையில் ஒரு களத்திலிருந்து விலகி, அடுத்த புதிய களத்தைக் காட்டி, அதில் முன்பு காட்டிய களத்தின் கதைத் தொடர்ச்சியைக் கொண்டுவந்து முடித்துக் கதையும் சுவையும் கெடாதவாறு நாடகத்தைத் திறனுற நிகழ்த்துவதற்கு நாடகத் தலைவனுக்குத் துணையாகும் நாடக உருவாக்கத்திற்கான உறுப்புக்களே விலக்குறுப்புகள் ஆகும்.

அடியார்க்குநல்லார் 'தலைவன்' என்றது, நாடகத்தை நடத்தும் குழுத் தலைவனைக் குறிக்கும். தெருக்கூத்தில் கட்டியங்காரன்; செவ்வியல் கூத்தில் ஆடலாசான் எனலாம். (நாடகப் பாட்டை எழுதும் நிலையில்) நாடகக்கவியையே இங்குத் தலைவன் என்றார் என்க. அரங்கேற்றுகாதையில் இனிவரும் தலைக்கோல் சடங்கில் நாடகக்கவிக்கு முதல்மரியாதை செய்வதைக் காண, பழங்காலச் சமூகத்தில் நாடகக்கவியையே குழுவின் தலைவராகக் கருதினர் என்ற உண்மை தெளிவாகும்.

சிலப்பதிகாரம் நடிக்கப்பட்டால், இளங்கோவடிகள்தான் நாடகக்கவி; தலைவன்!

"*தலைவன் செலுத்துகின்ற கதையை விலக்கியும், அக்கதையை நடாத்தியும் முன்பு செய்த கதைக்கே உறுப்பாவதென்க*" என்பதனைச் சிலப்பதிகாரம் கொண்டே விளக்குவோம். தொடக்கக் களத்தில் கோவலனுக்கும் கண்ணகிக்கும் திருமணம் நடக்கிறது. அடுத்த களமாக, இருவரையும் தனிமனையில் இல்லறம் நடத்த மனையறம்படுத்திய நிகழ்ச்சி காட்டப்படுகிறது. மூன்றாவது களம், முற்சொன்ன களங்களின் கதையிலிருந்து விலகுகிறது. 'தலைவன் செலுத்துகின்ற கதையை விலக்கி' வேறு புதிய காட்சி காட்டப்படுகிறது. கதையில் திடீரென்று மாதவி என்று ஒரு புதிய மாந்தர் வருவதும், அவள் அரங்கேறும் சடங்குகளுமான அரங்கேற்றுகாதை என்பது கதையினின்று விலகிச்செல்லும் போக்குடையது. அப்படி விலகிய அக்காதையின் இறுதியில், முற்சொன்ன கோவலன் வருகிறான்; மாலையை வாங்குகிறான்; மாதவியைக் கண்டு, அவளைவிட்டு வரத் தெரியாதவனாகி, தம் மனைவியையே மறந்து போனான் என்று முன்பு செய்த கதைக்கே உறுப்பாக வந்து புணர்ப்பதைக் காண்கிறோம். இவ்வாறு கதையை விலக்கியும், பாட்டும் கூத்தும் எனப் பல்வேறு சுவைகளைச் சேர்த்து முற்சொன்ன கதைக்கு வந்து பொருந்தியும் நாடகக்கதையைச் சுவையாக நடத்த உதவும் நாடக உறுப்புக்களே விலக்குறுப்புகள் ஆகும். இவ்விலக்குறுப்புகள் கதைக்கரு, கதை, மாந்தர் படைப்பு, கதைப்பின்னல், சுவை, பாட்டு, கூத்து முதலான பதினான்கு வகைப்படும்.

இப்பதினான்கும் நாடகப் புலவனின் 'நாடகக்கதை விலக்கு' என்னும் கலைத்திறன் என அறிக.

இக்கலையைத் தமிழ்நாடகம் படைப்பவர்கள் பண்டே அறிந்திருந்தனர். நாடகச் செய்யுளை இயற்றும் நாடகப் புலவன் அறிந்திருக்க வேண்டிய கூதிப்பாடுகளே விலக்குறுப்புகள் ஆகும்.

விலக்குறுப் பென்பது விரிக்குங் காலைப்
பொருளும் யோனியும் விருத்தியும் சந்தியும்
சுவையும் சாதியுங் குறிப்புஞ்சத் துவமும்
அவிநயஞ் சொல்லே சொல்வகை வண்ணமும்
வரியுஞ் சேதமும் உளப்படத் தொகைஇ
இசைய எண்ணின் ஈரேழ் உறுப்பே

என்னும் பழைய நூற்பாவினை அடியார்க்குநல்லார் மேற்கோளாக எடுத்தாண்டுள்ளார். இந்நூற்பா கூறும் விலக்குறுப்புப் பதினான்கினுக்கும் எளிய பதவுரை தந்து முதலில் விளக்குவோம்.

1. *பொருள்* = நாடகம் உணர்த்தும் பொருள்—செய்தி—கரு.
2. *யோனி* = கதையைப் பிறப்பித்தல். அதாவது கதையை உருவாக்குதல்
3. *விருத்தி* = தலைமை மாந்தர் பாத்திரப் படைப்பை வளர்க்கும் முறை
4. *சந்தி* = நிகழ்வுகளைப் பொருந்தச் சேர்த்துக் கதைபின்னும் முறை
5. *சுவை* = மெய்ப்பாடு
6. *சாதி* = நாடக வகை
7. *குறிப்பு* = மெய்ப்பாட்டில் தோன்றும் குறிப்புப் பொருள்
8. *சத்துவம்* = குறிப்பின் விளைவாக நிகழும் நிகழ்ச்சி
9. *அவிநயம்* = கை, காலடைவு, உடல்மொழிகளால் ஆன நடிப்பு
10. *சொல்* = நாடக மாந்தர் பேசும் கூற்று வகை
11. *சொல்வகை* = பாட்டு வகை
12. *வண்ணம்* = இசை வகை
13. *வரி* = கூத்து வகை
14. *சேதம்* = அனைத்தையும் நிறைவாகச் செதுக்குதல் - Editing

1. பொருள்

'பொருள்' என்றது நாடகக்கதையின் கருப்பொருள். 'பொருள் நான்கு வகைப்படும்' என்பர் அடியார்க்குநல்லார். ஆனால் நாற்பொருள், தமிழ்ச் சமுதாய வழக்கமன்று. அறம் முதலாக மூன்று பொருள்களே தமிழ் வழக்கு என்பது பழந்தமிழ் நூலான தொல்காப்பியம் வழி அறிகின்றோம்.

அந்நிலை மருங்கின் அறம்முத லாகிய
மும்முதற் பொருட்கும் உரிய என்ப (தொல். பொருள். செய்யு. 102),

இன்பமும் பொருளும் அறனும் என்றாங்கு
அன்பொடு புணர்ந்த ஐந்திணை மருங்கில் (தொல். பொருள். களவு. 1)

என்பன முப்பொருள் என்பதே தமிழ்வழக்கு என்பதனை உணர்த்தும் சான்றுகளாகும்.

அறனும் பொருளும் இன்பமும் மூன்றும்
ஆற்றும் பெருமநின் செல்வம் (புறம்.28)

சிறப்புடை மரபிற் பொருளும் இன்பமும்
அறத்து வழிப்படூஉம் தோற்றம் போல (புறம்.31)

என வரும் வரிகளும் பழந்தமிழ் வழக்காறு முப்பொருளே என்பதனைக் காட்டும். அறம், பொருள், இன்பம் என்பதே திருக்குறளின் முப்பால் பகுப்பாகும். மூன்று பொருள்களில் ஏதேனும் ஒன்று, இரண்டு அல்லது மூன்றும் நாடகப் பொருளாகலாம். எது நம் நாடகம் கூறும் பொருள் என்பதனை நாடகாசான் முதலில் தீர்மானிக்க வேண்டும்.

நீதிக்கதை (அறம்), **அவலக்கதை** (பொருள்), **காதல்கதை** (இன்பம்) **இவற்றுள் எது அல்லது எவை நாடகக்கதைப் பொருள்** என்பதைத் தீர்மானித்தல் இது.

2. யோனி

'யோனி' என்ற சொல் கருப்பை, பெண்குறி, பிறப்பு எனப் பொருள்படும். **நாடகக் கதையைப் பிறப்பிக்கும் முறையை ஆகுபெயராக யோனி என்றனர்.** யோனி நான்கு வகையில் அமையும். அவை:

1. *உலகில் உண்மையாக இருந்த ஒருவனைக் கதைத் தலைவனாகக் கொண்டு, உலகில் உண்மையாய் நிகழ்ந்ததைக் கதையாக அமைத்தல் (உண்மைக்கதை-Realistic story),*
2. *உலகில் இல்லாத ஒருவனைக் கதைத் தலைவனாகக் கொண்டு, உலகில் உண்மையாய் நிகழ்ந்த ஒன்றைக் கதையாக அமைத்தல் (கற்பனைக்கதை-Fiction),*
3. *உலகில் உண்மையாக இருந்த ஒருவனைக் கதைத் தலைவனாகக் கொண்டு, உலகில் நிகழாத ஒன்றினைக் கதையாக அமைத்தல் (விநோதக்கதை-Fantasy),*
4. *உலகில் இல்லாத ஒருவனைக் கதைத் தலைவனாகக் கொண்டு, உலகில் நிகழாத ஒன்றினைக் கதையாக அமைத்தல் (மாயாஜாலக்கதை-Illusive story)*

என்னும் நான்கு வகையாகும். **கதைநாயகனையும் கதைநிகழ்வையும் பின்னி நாடகக் கதை அமைக்கும் நான்கு வகையான உத்தியே யோனி** என்ற விலக்குறுப்பு ஆகும்.

3. விருத்தி

'விருத்தி' என்றால் 'வளர்ச்சி'. அதாவது பாத்திரப்படைப்பை வளர்த்தல். இதனை அடியார்க்கு நல்லார், "விருத்தி நான்கு வகைப்படும். அவை சாத்துவதி, ஆரபடி, கைசிகி, பாரதி எனவிவை. இவற்றுள், சாத்துவதியாவது: அறம் பொருளாகத் தெய்வ மானிடர் தலைவராக வருவது; ஆரபடியாவது:

பொருள் பொருளாக வீரராகிய மானிடர் தலைவராக வருவது; கைசிகியாவது: காமம் பொருளாகக் காமுகராகிய மக்கள் தலைவராக வருவது; பாரதியாவது: கூத்தன் தலைவனாக நடன் நடி பொருளாகக் காட்டியும் உரைத்தும் வருவது" என்று விளக்குவர். **தலைமை மாந்தரின் பண்பினை – பாத்திரப்படைப்பினை நாடகத் தொடக்கத்திலிருந்து படிப்படியாக வளர்த்துச் செல்லும் திறனே விருத்தி** எனத் தெரிகிறது.

1. சாத்துவதி - தெய்வ மாந்தர் வேடத்தில் பாத்திரம் ஏற்று வருபவர்
2. ஆரபடி - அரசர் வேடத்தில் பாத்திரம் ஏற்று வருபவர்
3. கைசிகி - இயல்பான பொதுமக்களாகப் பாத்திரம் ஏற்று வருபவர்
4. பாரதி - கூத்தர், அதாவது கட்டியங்காரன் முதலான வேடத்தில் வருபவர்

தெய்வம், அரசர், மக்கள், கூத்தர் என நாடகத்தின் நான்கு தரமான பாத்திரங்களை ஒவ்வொரு நிலையிலும் படிப்படியாக வளர்த்துச் செல்லும் பாங்கு விருத்தி எனலாம். தெய்வம், அரசர், சமுதாய மக்கள், கூத்தர் ஆகிய ஒவ்வொரு வகையான பாத்திரங்களைப் படைக்கும்போதும் கதையினை அவர்களுக்கு ஏற்ற வகையில் எவ்வாறு அமைக்க வேண்டும் என்பதை நாடக ஆசிரியர் அறிந்திருக்க வேண்டும் என்ற தகுதிப்பாடு இதுவாகும்.

4. சந்தி

'சந்தி' என்றால் 'சந்திக்க' வைப்பது. அதாவது **கதைநிகழ்வுகளைப் பொருந்தச் சேர்க்கும் திறன்** இது. நாடகத்தின் தொடக்கம் முதல் முடிவு வரை கதை பின்னும் முறை எனலாம்.

"சந்தி ஐந்து வகைப்படும். அவை முகம், பிரதிமுகம், கருப்பம், விளைவு, துய்த்தல் என இவை. இவற்றுள்

முகமாவது: எழுவகைப்பட்ட உழவினாற் சமைக்கப்பட்ட பூழியுள் இட்ட வித்துப் பருவஞ் செய்து முளைத்து முடிவது போல்வது.

பிரதிமுகமாவது: அங்ஙனம் முளைத்தல் முதலாய் இலை தோன்றி நாற்றாய் முடிவது போல்வது.

கருப்பமாவது: அந்நாற்று முதலாய்க் கருவிருந்து பெருகித் தன்னுட் பொருள் பொதிந்து கருப்பமுற்றி நிற்பது போல்வது.

விளைவாவது: கருப்ப முதலாய்க் கதிர் திரண்டிட்டுக் காய் தாழ்ந்து முற்றி முளைத்து முடிவது போல்வது.

துய்த்தலாவது: விளையப்பட்ட பொருளை அறுத்துப் போரிட்டுக் கடாவிட்டுத் தூற்றிப் பொலிசெய்து கொண்டுபோய் உண்டு மகிழ்வது போல்வது.

இவை ஐந்தும் நாட்டியக் கட்டுரை" என்பர் அடியார்க்குநல்லார். கதையைப் பொருத்தமுறக் 'கட்டி உரை'ப்பதைக் 'கட்டுரை' என்றார்.

'நாட்டியக் கட்டுரை' என்றதனால், 'நாடகக் கதையைப் படிப்படியாகக் கட்டியுரைக்கும் திறன்' இது என அறியலாம்.

5. சுவை

சுவை என்பது மெய்ப்பாடு. 'பண்ணை'யில் (நாடகத்தில்) தோன்றிய மெய்ப்பாடுகள் மொத்தம் எட்டு என்பார் தொல்காப்பியர். நகை, அழுகை, இளிவரல், மருட்கை, அச்சம், பெருமிதம், வெகுளி, உவகை ஆகிய எட்டும் தொல்காப்பியர் வரிசைப்படுத்திக் கூறும் மெய்ப்பாடுகள் ஆகும்.

6. சாதி

சாதி என்பது நாடக வகை எனக் கருதலாம். 'இருவகைக் கூத்தின் இலக்கணம் அறிந்து' என்று சிலப்பதிகாரம் கூறுவதால், தமிழ்க் கூத்தாகிய நாடகம் இரண்டு வகைகளை மட்டுமே பெரிய வகையாகக் கொண்டது எனத் தெரிகிறது. இருவகைக் கூத்தாவன வேத்தியல், பொதுவியல் என்ற இரண்டு. இவற்றோடு பலவகைக் கூத்தையும் சிலப்பதிகாரம் கூறுகிறது. அந்தச் சாதிவகைகளுக்கான பாடல் புனைதலும் அவற்றை ஆடும் முறையும் அறியும் திறன் இது.

7. குறிப்பு

"குறிப்பாவது சுவையதன்கண் தோன்றுவது" என்பர் அடியார்க்குநல்லார். மெய்ப்பாட்டினால் மனத்துள் எழும் நிகழ்ச்சி குறிப்பு ஆகும். மனத்துள் உளம்பூரித்தல், காதல்வயப்படல், அஞ்சுதல், வெகுளல், இரங்கல் முதலான உணர்வுகள் எழுமாறு பாடல்களில் ஏற்ற சொற்களை அமைத்து உருவாக்கும் பெற்றி 'குறிப்பு' எனப்பட்டது.

8. சத்துவம்

சத்துவம் என்பது, சுவையின் உள்ளக்குறிப்பினை வெளிக்காட்டும் செயல்கள். "சத்துவமாவது, அக்குறிப்பின்கண் நிகழ்கின்ற நிகழ்ச்சி" என்று அடியார்க்குநல்லார் விளக்கம் தருகின்றார். சுவையால் ஏற்படும் மனக்குறிப்பின் விளைவாக உடம்பின் புறத்தே நிகழும் செயலே சத்துவம் என்பது. மெய்ப்பாட்டால் மனத்தில் தோன்றும் குறிப்பின் விளைவாக நடிகரின் புறத்தோற்றமாக – பார்வையாளர் அறியும் வகையில் மயிர்கூச்செறிதல், கண்ணீர் வார்தல், மெய்நடுங்குதல் முதலான உடம்பின் புறத்தே தோன்றும் மாற்றங்கள் சத்துவம் ஆகும். இத்தகைய சத்துவம் நிகழ்வதற்கு வாய்ப்பாக நாடக நிகழ்வையும் பாடலையும் ஏற்ற முறையில் நாடகாசிரியன் அமைக்கும் திறன் 'சத்துவம்' ஆகும்.

9. அவிநயம்

அவிநயம் என்றது ஆடுவார் கை, கால்வழிப் பொருளுணர்த்தும் உடல்மொழி. "அவிநயமென்றது – பாவகம். அஃது இருபத்துநான்கு வகைத்து" என்று

இருபத்து நான்கினையும் பட்டியலிடுகின்றார் அடியார்க்கு நல்லார். காட்சியின் உணர்வுக்கேற்ப நடிகர் தன் கண்கள், கைகள், கால் அடைவுகள், தலைகுனிதல், நெஞ்சு நிமிர்த்தல், நடுங்குதல், தளர்தல், துடிதுடித்தல் முதலான உடல்மொழியால் நடித்துக்காட்டும் திறன் அவிநயம் ஆகும். **இத்தகைய அவிநயத்தை நடிகர் செம்மையாகச் செய்து நடிக்கிறாரா என்பதனை நாடகாசிரியன் கவனித்து இயக்கும் திறன் 'அவிநயம்'** எனப்பட்டது.

கள் உண்டவன், பெண்ணுடலுறு புணர்ச்சியுள் உவந்தோன், உறங்குபவன், பிணமானவன், வெயிலில் வந்தவன், அழல்பட்டோன், மழையில் நனைந்தவன், நஞ்சுண்டோன் என்றெல்லாம் மிக அரிய சூழல்களைச் சுட்டி அத்தகைய சூழலில் ஒரு நடிகன் எவ்வாறு நடிக்க வேண்டும் என்று கூறும் நூற்பாக்கள் தமிழரின் நடிப்பாற்றல் பற்றிய பெருவியப்பான தகவல்களைத் தருகின்றன. அத்தகைய அவிநயம் 24 வகைகளுக்கும் நூற்பாக்களை மேற்கோள் காட்டுகின்றார் அடியார்க்குநல்லார்.

10. சொல்

'சொல்' என்பது கூற்றுநிலையைக் குறிக்கும். தனக்குத்தானே கூறிக்கொள்ளுதல், பிறரோடு பேசுதல், தான் தஞ்சமாகப் புகுந்த கடவுளர் வானிலிருந்து அசரீரியாகக் குரல்கொடுத்தல் எனக் கூற்றுநிலை மூவகைப்படும்.

அக்கால நாடகத்தில் உரையாடல் பாடலாகச் செய்யுள் நடையிலேயே அமைந்திருந்தது. அதனை மூன்று வகையாக அமைப்பது தமிழ் நாடக வழக்கமாக இருந்துள்ளது. அவை:

1. நெஞ்சொடு கூறல் – தற்கூற்று, அதாவது தனிமொழி. (உட்சொல்)
2. கேட்டோர்க்கு உரைத்தல் – இருவரோ பலரோ உரையாடல் (புறச்சொல்)
3. தஞ்சம் வரவறிவு தானே கூறல் – தெய்வம் முதலிய உயர்ந்தவர்களிடம் ஒருவர் தஞ்சமாக நின்ற நிலையில், வானிலிருந்து அவ்வுயர்ந்தோர் பேசுதல் (அசரீரி, அதாவது ஆகாயச் சொல்)

என்னும் மூன்றும் தமிழ் நாடகத்தில் சொல் (பாத்திரக் கூற்று) அமைக்கும் மூன்று வகையாகும்.

11. சொல் வகை

'சொல்வகை' என்பது செய்யுளின் யாப்பமைப்பு. அதாவது, பாடல் அடி அளவு வகை. நாடகத்தில் ஒரு பாத்திரம் தன் கருத்தை உணர்ச்சிக்கு ஏற்ப, சிறிய பெரிய அடி வகையால் பாடி உணர்த்துவது சொல்வகை எனப்பட்டது. பழங்கால நாடகத்தில் பாடலே கருத்தைப் புலப்படுத்தும் ஊடகமாக –

பாத்திரம் பேசும் சொல்வகையாக — இருந்தது. அதனால், '**கருத்தைச் சொல்லும் பாட்டு வகை**' சொல்வகை எனப்பட்டது. காட்சியின் உணர்ச்சிகளுக்கு ஏற்ப, மனத்தில் பெருந்துயரம் வருத்துகிற சூழலில் சுருக்கமாகச் சில அடிகளிலும், சாதாரணமான சூழலில் ஓரளவு பெருகிய அடியளவிலும், வெகுளி போன்ற உணர்வுகளில் மிக நீண்ட பல அடியளவிலும், வீரவுரையாற்றுதல் போன்ற சூழலில் இன்னும் மிக நீண்ட பற்பல அடியளவுடையனவாகவும் பாடல்களை அமைத்தல் வேண்டும் என்ற நாடகாசிரியனின் திறன் இது எனக் கருதலாம். இதற்கு அடியார்க்குநல்லார் காட்டும் நூற்பா:

> ***சுண்ணம் நான்குஅடி சுரிதகம் எட்டுஅடி***
> ***வண்ணம் நால்நான்கு வரிதகம் எண்ணான்குஎன்று***
> ***எண்ணிய அடித்தொகை எண்ணவும் பெறுமே."***
> *சுண்ணம் — நான்கடியால் வருவது;*
> *சுரிதகம் — எட்டடியால் வருவது;*
> *வண்ணம் — பதினாறு அடியால் வருவது;*
> *வரிதகம் — முப்பத்திரண்டடியால் வருவது.*

12. வண்ணம்

வண்ணம் என்பது பாட்டில் அமைந்த இசைவகை எனக் கருதலாம். உணர்வுகளுக்கு ஏற்ப அதிர்ந்தும் மத்திமமாகவும் அடக்கியும் இசைக்கும் மூன்று வகையான இசை அக்கால நாடகத்தில் இடம்பெற்றது எனத் தெரிகிறது. அவை:

1. பெருவண்ணம் — ஆறு.
2. இடைவண்ணம் — இருபத்தொன்று.
3. வனப்பு வண்ணம் — நாற்பத்தொன்று.

இங்கே ஆறு, இருபத்தொன்று, நாற்பத்தொன்று என்ற எண்கள் இசைக்குறிப்பின் அன்றைய அளவீட்டு முறைகளாக இருக்க வேண்டும்.

13. வரி

வரி என்றது வரிக்கூத்து. அதாவது, கிராம மக்கள் கேலியும் நையாண்டியுமாகப் பாடி ஆடும் கூத்துகள். இவை பல்வகைக்கூத்தில் அடங்கும். ஆனால் வரி என்பதற்கு அடியார்க்குநல்லார்,

> ***வரியெனப் படுவது வகுக்குங் காலைப்***
> ***பிறந்த நிலனும் சிறந்த தொழிலும்***
> ***அறியக் கூறி ஆற்றுழி வழங்கல்***

என்ற ஒரு பழைய நூற்பாவை முதலில் மேற்கோளாகக் காட்டுகிறார். இதன் பொருள், 'வரி என்பது ஒருவர் பிறந்த நிலத்திற்கும் அவரவர் குலத்தொழிலுக்கும் ஏற்ற வகையில் நடித்தல்' என்பதாகும். இது கணிகையரை மனத்துட் கொண்டு கூறியதாகத் தோன்றுகிறது.

அடியார்க்குநல்லார் காட்டும் கண்கூடு வரி முதலான எட்டுவகை வரிகளும் கணிகையர் செயல்பாடுகளாகவே வருதல் காணலாம். இவை பொதுவான நாடக மாந்தர்க்கு உரிய நடிப்பாக இல்லை.

வரி என்பதற்கு 'வரிக்கூத்து என்பாரும் உளர்' என்பர் அடியார்க்கு நல்லார். இதனால், வரி என்பதனை வரிக்கூத்து என்று கொள்வதே தக்கதாகத் தோன்றுகிறது. நாடகாசிரியன் தன் நாடகத்தின் இடையிடையே நகைச்சுவை முதலான சுவைகளுக்காகப் பல்வகையான வரிக்கூத்துக்களைப் பொருத்தமுறச் சேர்க்கும் திறன் இது எனக் கருதலாம். பல்வரிக்கூத்து வகைகளைக் குறிப்பிடும் ஒரு நெடிய நூற்பா ஒன்றினை அடியார்க்குநல்லார் மேற்கோள் காட்டியுள்ளார்.

சிந்துப் பிழுக்கை யுடன்சந்தி யோர்முலை
கொந்தி கவுசி குடப்பிழுக்கை
கந்தன்பாட்டு ஆலங்காட்டாண்டி பருமணல் நெல்லிச்சி
சூலம் தருநட்டம் தூண்டிலுடன் சீலமிகும்
ஆண்டி அமண்புனவேடு ஆளத்தி கோப்பாளி
பாண்டிப் பிழுக்கையுடன் பாம்பாட்டி - மீண்ட
கடவுட் சடைவீரம் ஆகேசங் காமன்
மகிழ்சிந்து வாமன ரூபம் - விகடநெடும்
பத்திரங் கொற்றி பலகைவாள் பப்பரப்பெண்டு
அத்தசம் பாரம் தகுணிச்சம் — கத்தும்
முறையீண்டிருஞ் சித்து முண்டிதம் அன்னப்
பறைபண் டிதன்புட்ப பாணம் — இறைபரவு
பத்தன் குரவையே பப்பறை காவதன்
பித்தனொடு மாணி பெரும்பிழுக்கை
எத்துறையும்
ஏத்திவரும் கட்களி யாண்டு விளையாட்டுக்
கோத்த பறைக்குடும்பு கோற்கூத்து — மூத்த
கிழவன் கிழவியே கிள்ளுப் பிறாண்டி
அழகுடைய பண்ணிவிக டாங்கம் — திகழ்செம்பொன்
அம்மனை பந்து கழங்காடல் ஆலிக்கும்
விண்ணகக் காளி விறற்கொந்தி — அல்லாத
வாய்ந்த தனிவண்டு வாரிச்சி பிச்சியுடன்
சாந்த முடைய சடாதாரி — ஏய்ந்தவிடை
தக்கபிடார் நிர்த்தந் தளிப்பாட்டுச் சாதுரங்கம்
தொக்க தொழில்புனைந்த சோணாண்டு — மிக்க
மலையாளி வேதாளி வாணி குதிரை
சிலையாடு வேடு சிவப்புத் — தலையில்
திருவிளக்குப் பிச்சி திருக்குன் றயிற்டொண்டு
இருள்முகத்துப் பேதை இருளன் — பொருமுகத்துப்
பல்லாங் குழியே பகடி பகவதியாள்

நல்லார்தம் தோள்வீச்சு நற்சாழல் — அல்லாத
உந்தி யவலிடி ஊராளி யோகினிச்சி
குந்திவரும் பாரன் குண்லைக்கூத்து — அந்தியம்போது
ஆடுங் களிகொய்யும் உள்ளிப்பூ ஐயனுக்குப்
பாடும்பாட்டு ஆடும் படுபள்ளி - நாட்றியும்
கும்பீடு நாட்டம் குணாட்டம் குணாலையே
துஞ்சாத சும்மைப்பூச் சோனக மஞ்சரி
ஏற்ற உழைமை பறைமைமுதல் என்றெண்ணிக்
கோத்தவரிக் கூத்தின் குலம்.

சிந்து, பிழுக்கை, கொந்தி முதலிய சொல்லாட்சிகளைப் பார்க்கும்போது நாட்டுப்புறக் கூத்து வடிவங்கள் போல் தோன்றுகின்றன. இவை நாட்டுப்புற மக்கள் கூத்தை இளங்காணச் 'செல்லமாக' அழைத்த கூத்தின் பட்டப் பெயர்களாக இருக்கலாம்.

வீ.ப.கா.சுந்தரம் இந்த நூற்பாவிற்குத் தமது தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம் நான்காவது தொகுதியில் (பக்98-102) ஓர் ஊகத்தில் விளக்கம் தந்துள்ளார். உதாரணமாக, 'சிந்துப் பிழுக்கை' என்பது சிறுசிறு சிந்துப் பாடலைப் பாடிக்கொண்டு சிறுசிறு அவிநயம் காட்டி ஆடுதல் என்பார். பிழுக்கை என்பது சிறுமை பற்றியது. 'உடன்சந்தி' என்பது காதலர் இருவர் தாமே உடன்சந்தித்துக் காதலிக்கும் காட்சி, ஐயம், தெளிவு, குறிப்பறிதல் முதலிய நிகழ்வை ஆடுதல். 'ஓர்முலை' என்பது ஒரு முலையை ஒருபக்கம் ஒதுக்கிக் காட்டி ஆடும் கடினமான ஆட்டம். 'கொந்தி' என்பது கொந்தளித்து வெகுண்ட ஒரு பாத்திரத்தின் கதையை நடித்தாடுவது. இதை முகமூடி ஆடுதல் என்று சென்னைப் பல்கலைக்கழகத் தமிழ் அகராதி கூறுவது பொருந்தாது என்பர். 'கவுசி' என்பது மயக்கமுற்றோரது செயற்பாடுகளை அவிநயித்து ஆடுதல். 'குடப்பிழுக்கை' என்பது குடங்களைத் தலையில் வைத்து ஆடும் நையாண்டிக் குடக்கூத்து. "கழலக் குடங்கள் தலைமீது எடுத்துக் கொண்டாடி" (திவ்யபிரபந்தம்2615). 'கந்தன் பாட்டு' என்பது வள்ளித் திருமண நாடகம். 'ஆலங்காட்டு ஆண்டி' என்பது திருவாலங் காட்டில் சிவபெருமான் ஒற்றைக் காலால் உயர்த்தி ஆடிய தாண்டவம் முதலான நிகழ்வை நடித்து ஆடுதல். 'பருமணல் நெல்இச்சி' என்பது பாலை நிலத்தில் நெல்லுக்கு ஆசைப்படுவது வீண் என்ற கருத்தைப் புலப்படுத்திக் கூத்தாடுதல். 'சூலந்தரு நட்டம்' என்பது சூலாயுதத்தைச் சுழற்றி ஆடும் நாட்டியம். 'தூண்டில்' என்பது பரதவர் வாழ்க்கையைச் சித்திரிக்கும் கூத்து. 'கோப்பாளி' என்றால் நுட்பமான செய்திகளைக் கோத்துக் காட்டும் கெட்டிக்காரன் என்று பொருள்படும். அனுபவ உண்மைகளை நுட்பமாகக் கோத்துக்காட்டி ஆடும் கூத்து இது எனக் கருதலாம். 'பாண்டிப் பிழுக்கை' என்பது மலைநாட்டுக் குறவனின் வாழ்வியலைக் காட்டும் கூத்து. 'விகட நெடும் பத்திரம்' என்பது நீளமான இலைகளைச் சுருட்டி ஊதியவாறு வேடிக்கையாக ஆடும் கூத்து. 'கொற்றி பலகை வாள்' என்பது கொற்றவையின் வாளையும் கேடயத்தையும் கையில் ஏந்திப் போர்புரிதலை அவிநயித்து ஆடும் கூத்து. 'பப்பரப் பெண்டு' என்பது இடைபெருத்த தடிமனான பெண்ணைக் குறிக்கும். இடைபெருத்தவள் இடுப்பை

ஆட்ட முடியாமல் ஆடும் அங்கத ஆட்டம். 'கிள்ளுப் பிறாண்டி' என்பது கிள்ளியும் பிறாண்டியும் ஆடும் வேடிக்கைக் கூத்து. 'விறல் கொந்தி' வலிமை வாய்ந்த படைத்தலைவன் கொந்தளித்து ஆடும் கூத்து. 'வாரிச்சி' (வாரி-மூங்கில்) புல்லாங்குழல் வாசித்தவாறே ஆடுவதாக நடிக்கும் கூத்து. 'பிச்சி' காதலால் பித்துப் பிடித்த ஒரு பெண்ணின் விரகதாபத்தை நடிக்கும் கூத்து. 'நிர்த்தந் தளிப்பாட்டுச் சாதுரங்கம்' என்பது போரில் வென்று எதிர்நாட்டிலிருந்து கொண்டுவந்த தளிச்சேரிப்பெண்டிரின் பாடலும் சதுராட்டமும் கொண்ட கூத்து. 'தொக்க தொழில் புனைந்த சோணாண்டு' என்பது உழவுத் தொழில் செழித்த சோழ நாட்டு வளம் கூறும் கூத்தாக இருக்கலாம். 'வாணி குதிரைச் சிலையாடு' என்பது குதிரை மீது அமர்ந்து ஆடுவதுபோல நடித்து ஆடும் கூத்து. 'பல்லாங்குழி' என்பது பல குழிகளில் முத்துகள் இடுவதுபோல் அவிநயித்து ஆடும் கூத்து. 'நல்லார்தம் தோள் வீச்சு' எழில்மிக்க நங்கையர் தோளைப் பல நிலைகளில் வீசி அசைத்து ஆடும் ஓர் அழகுக் கூத்து. 'குந்தி வரும் பாரன்' என்பது அளவுக்கு மிஞ்சிய பாரம் சுமக்கும் ஒருவனின் நிலையை நடித்து வேடிக்கை காட்டும் கூத்து. 'குணலைக்கூத்து' என்பது உடலை வளைத்து ஆடும் வெற்றிக் கூத்து. 'அந்தியம் போதாடும் களி' என்பது அந்தி நேரம் வந்துவிட்டால் கள்ளைக் குடித்துப் போதை ஏற்றும் மனிதரை நையாண்டி செய்வதாக ஆடும் கூத்து. 'ஆடும் படு பள்ளி' என்பது உழவர் வாழ்க்கையைப் பள்ளி பாடி ஆடும் கூத்து. 'நாடறியும் கும்பீடு நாட்டம்' என்பது நாடறிந்த நந்தனார், கண்ணப்ப நாயனார் போன்றோரின் பக்தித் திறத்தை நடித்துக்காட்டும் கூத்து என்பர். 'எற்ற உழைமைப் பறை' என்பது தலைமைப் பறையன் முழக்கிற்கு ஏற்பக் கணப்பறை அடிப்பவன் திறனுடன் முழக்கும் ஒருவகைக் கூத்து என்பர். இவ் விளக்கங்கள் மேலாய்வுக்கு உரியனவாகும்.

இருவகைக் கூத்து, பலவகைக் கூத்து, பதினோராடல் முதலியவற்றோடு இத்தகைய பல்வேறு பெயர்களால் சுட்டப்பட்ட வரிக்கூத்துக்களையும் அறிந்த வல்லுநனாக ஒரு நாடக ஆசிரியன் திகழ வேண்டும் என்பதையே இந்நூற்பா உணர்த்துகிறது எனக் கருதலாம்.

14. சேதம்

சேதம் என்றது செம்மையாக்கம். நாடகக் கதையைத் தமிழ், ஆரியம் என்னும் இருபாற்பட்ட மரபுகளுக்கு ஏற்ப இறுதியில் செப்பமுறச் செதுக்குதல் சேதம் ஆகும். 'சேதித்திடுவது சேதம்' என்று அடியார்க்கு நல்லார் தரும் மேற்கோள் நூற்பா கூறுவது காணலாம்.

> ***ஆரியம் தமிழெனும் சீர்நடம் இரண்டினும்***
> ***ஆதிக் கதையை அவற்றிற் கொப்பச்***
> **சேதித் திடுவது சேதம் ஆகும்.**

விலக்குறுப்பின் முதல் உறுப்பான கதைப்பொருள் தொடங்கி, இறுதி உறுப்பான வரி என்னும் கூத்து வகை வரையிலும் அமைத்த முறையை நாடக ஆசிரியன் திரும்பவும் கண்காணித்து, ஆரியம், தமிழ் மரபு சிதையாமல், ஏனைய பொருள், யோனி, விருத்தி, சந்தி முதலாக அனைத்தும் ஒப்பச் சரியாக அமைந்தனவா என்று இறுதியாகச் செப்பமுறத்

திருத்தியமைப்பது சேதம். அதாவது, நாடகக் கதை, பாடல், பாத்திரப் பண்பு முதலிய எல்லாவற்றையும் பொருத்தமுறச் 'செதுக்குவது' சேதம் எனலாம்.

'விலக்கு' என்னும் இப் பதினான்கு உறுப்புக்களும் நாடகக்கவிக்கும் ஆடற்கமைந்த ஆசானுக்கும் இருக்க வேண்டிய தகுதிகள் எனப் பண்டைத் தமிழகம் கருதியிருந்த முறையைக் காணும்போது, இந்த அரிய நுண்மாண் நுழைபுலம் எண்ணி எண்ணி வியப்பதாக உள்ளது.

பதினோராடல்

பதினொரு வகையான ஆடல்கள் என்ற ஒரு வகைப்பாடு கி.பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டிற்குச் சமீபமாக உருவாகியது தெரிகிறது. இந்த வகை ஆடல் பகுப்பு சங்க காலத்தில் இல்லை.

பதினோராடல்களைக் காண அவை முழுவதும் திருமால், சிவன், துர்க்கை, முருகன் முதலான தெய்வங்கள் தம் எதிரிகளான அவுணர், அரக்கர் முதலானவர்களை அழித்த செய்திகளைப் பாடி ஆடுவதாக அமைந்துள்ளன. உலகியல் வழக்கத்தினையே அதிகம் பாடிய சங்க கால இலக்கியங்களைத் தொடர்ந்து, பக்தி நெறி ஊட்டுவதான பாதையில் தமிழ் இலக்கியங்களும் ஆடல் முதலான கலைகளும் தடம் மாறிச் சென்ற அடையாளமாகவே பதினோராடல்களின் தோற்றம் காணப்படுகின்றது.

ஆடல்கலையைப் பயிற்சி பெறுவதற்கும் அரங்கேற்றத்திற்குரிய நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்துக் காட்டுவதற்கும் இப் பதினோராடல் இன்றியமையாத ஒன்றாய் இருந்தது.

பதினோராடல்கள் அனைத்தும் 'புராணக்கதை கூறும் நாடகங்கள்' ஆகும். தமிழ் நாடகக் கலையில் குறிப்பிடத்தக்க இடத்தை இப்பதினோராடல் வகித்தது எனத் தெரிகிறது.

இவை தெய்வங்களின் பெயரால் ஆடப்பட்டதால், 'தெய்வ விருத்தி' என்று கூறப்படும். விரித்துரைப்பது 'விருத்தி' எனப்பட்டது. பக்தி ஒழுக்கத்தைப் புகட்டுவது தெய்வ விருத்தி ஆகும். தெய்வங்கள் தமது பகைவரைப் போரில் வென்று, அவ்வெற்றிக் களிப்பில் ஆடிய ஆடல்கள் இவை என்று கருதலாம். இப்பதினோராடல்களை,

அல்லியங் கொட்டி குடைகுடம் பாண்டரங்கம்
மல்லுடன் நின்றாடல் ஆறு,
துடிகடையம் பேடு மரக்காலே பாவை
வடிவுடன் வீழ்ந்தாடல் ஐந்து[44]

என்னும் அடியார்க்குநல்லார் உரை மேற்கோளால் அறியலாம். பதினோராடலில் நின்றாடுதல், படிந்தாடுதல் என்னும் இரண்டு வகை உண்டு. 1.அல்லியம், 2.கொடுகொட்டி, 3.குடை, 4.குடம், 5.பாண்டரங்கம், 6.மல்லாடல் என்ற ஆறும் நின்றாடும் வகையின ஆகும். 1.துடி, 2.கடையம், 3.பேடு, 4.மரக்கால், 5.பாவை ஆகிய ஐந்தும் படிந்து வீழ்ந்தாடும் வகையின ஆகும்.

இவையெல்லாம் தெய்வங்கள் தம் எதிரியான அவுணர், அரக்கரை அழித்த வெறியில், வெற்றிக் களிப்பில் ஆடிய நிகழ்வுகளைச் சித்திரிப்பனவாக

உள்ளன. மன்னர்கள் போருக்குச் செல்வதற்குமுன் வெறியுணர்வை ஏற்றுவதற்காக இவை ஆடப்படும் வழக்கம் இருந்திருக்கலாம்.

மன்னர்க்கும் போர் மறவர்க்கும் போர்வெறியை ஊட்டும் முயற்சியாக இத்தகைய போர்க்கதை பற்றிய கூத்துக்கள் தோன்றின. இதனால் இவை வேத்தியல் வகையின. பக்தி நெறி புகட்டுதலால் பதினோராடலில் பொதுவியலும் உண்டு என்று கூறலாம்.

பதினோராடலும் பாட்டும் கொட்டும்
விதிமாண் கொள்கையின் விளங்க

அறிந்தவன் ஆடலாசிரியன் என்று இளங்கோவடிகள் கூறுகின்றார். இவ்வாடல் பற்றிய நூல்கள் பல இளங்கோவடிகள் காலத்தில் இருந்திருக்க வேண்டும் என்று தெரிகிறது என்பார் க.சி. கமலையா.[45]

கடலாடுகாதையில் இளங்கோவடிகள் பதினோராடலின் வரிசையை 1.கொடுகொட்டி ஆடல், 2.பாண்டரங்கம், 3.அல்லியத் தொகுதி, 4.மல்லாடல், 5.துடி, 6.குடை, 7.குடம், 8.பேடியாடல், 9.மரக்காலாடல், 10.பாவை, 11.கடையம் என்பர். ஆனால் உரையாசிரியர் பதினோராடல்களை 1.அல்லியம், 2.கொடுகொட்டி, 3.குடை, 4.குடம், 5.பாண்டரங்கம், 6.மல், 7.துடி, 8.கடையம், 9.பேடு, 10.மரக்கால், 11.பாவை என நிரல்படுத்துவர். உரையாசிரியர் நிரல்வழியே நாம் இங்கு விளக்குவோம். மா.சு.சரளாவின் 'தமிழ் இலக்கியத்தில் நாட்டிய வரலாறு'[46] நூலிலிருந்து படங்கள் தரப்பட்டுள்ளன.

1. அல்லியம்



அல்லியம் மாயவன் ஆடிற்று அதற்குறுப்புச்
சொல்லுப ஆறாம் எனல்.

யானை உருவில் வந்த கஞ்சனை (கம்சனை) மாயவனான திருமால் வென்ற வெற்றியைப் பாடியாடுவது அல்லியம் ஆகும். கம்சன் என்னும் அசுரனை அழிப்பதற்காக அவனது தங்கை தேவகியின் எட்டாவது மகனாகத் திருமால் பிறந்த கிருஷ்ணாவதாரத்தின் கதை இது என அறிகிறோம்.

2. கொட்டி (கொடுகொட்டி)



கொட்டி கொடுவிடையோன் ஆடிற்று அதற்குறுப்பு
ஒட்டிய நான்காம் எனல்.

கொட்டி என்பது ஊழிக்காலக் கூத்து. உலனைத்தையும் அழித்துவிட்டுச் சிவன் ஆடும் கூத்து. மூவகைச் சிவ தாண்டவங்களில் (கொடுகொட்டி, பாண்டரங்கம், காபாலம்) இதுவும் ஒன்று. ஆண்மையும் வெற்றியும் தோன்ற ஆடும் சிவதாண்டவங்களின்போது, ஒரு பாதியான சக்தி ஒதுங்கி நிற்பாள் என்பதும், அவள் கருணையால் சிவனது சினம் தணியும் என்பதும் தத்துவம். சிவன் அவுணர்களை அழித்த கதையே கொடுகொட்டி ஆட்டத்தின் கதை.

கைகொட்டிக் கொண்டு ஆடுவதாலும் ஆடல் கொடுமையாய் இருப்பதாலும் கொடுகொட்டி என்று இவ்வாடல் பெயர் பெற்றது என்பர்.[47] இதை அரசன் பார்த்து மகிழ்ந்த செய்தியைச் சிலப்பதிகாரம் நடுகற்காதையில் காண்கிறோம். *(சிலப். 28: 75-78)*

3. குடை



அறுமுகத்தோன் ஆடல் குடைம்மற்று அதற்குப்
பெறும்உறுப்பு நான்காம் எனல்.

குடையை வைத்து ஆடியதால் இது குடைக்கூத்து எனப்பட்டது. இது முருகன் ஆடிய ஆட்டம். குடையை ஒருமுக எழினியாகச் சாய்த்துத் தன் உருவை மறைத்து ஆடினான் என்பர்.

அவுணர்களை முருகன் போரில் வென்ற வெற்றியைக் கூறுவதே குடைக்கூத்தின் கதை.

4. குடம்



குடத்தாடல் குன்றெடுத்தோன் ஆடல் அதனுக்கு
அடைக்குப ஐந்துறுப்பு ஆய்ந்து.

குடங்கொண்டு ஆடியதால் குடக்கூத்தாயிற்று. "காமன் மகன் அநிருத்தனைத் தன் மகள் உழையைக் காதலித்த குற்றத் திற்காக வாணன் சிறை வைத்தலின், அவனுடைய சோவென்னும் நகரவீதியிற் சென்று நிலங்கடந்த நீனிற வண்ணன் குடங்கொண்டாடிய குடக்கூத்தும், இது பஞ்ச லோகங்களாலும் மண்ணாலும் குடங் கொண்டு ஆடினது" என்பர் அடியார்க்குநல்லார்.

5. பாண்டரங்கம்



பாண்டரங்கம் முக்கணான் ஆடிற்று அதற்குறுப்பு
ஆய்ந்தன ஆறாம் எனல்.

பாரதி வடிவாகச் சிவன் வெண்ணீற்றை அணிந்தாடிய கூத்து பாண்டரங்கமாகும். தேர்முன் நின்ற நான்முகன் காணச் சிவபெருமான் பாரதி வடிவில் ஆடிய செய்தி தவிர, இதன் கதை தெரியவில்லை. இதுவும் அவுணரை அழித்த கதையாக இருக்கலாம்.

6. மல்லாடல்



நெடியவன் ஆடிற்று மல்லாடல் மல்விற்கு
ஒடியா உறுப்புஓர்ஐந் தாம்.

வாணன் என்னும் அசுரனை வெல்லுவதற்கு மாயோன் மல்லனாய்ச் சென்று அறைகூவி அவனை உயிர்போகச் செய்த நிலையில் ஆடியது மல்லாடல் என்று தெரிகின்றது. வாணன் மீது சீற்றங் கொண்ட திருமால் மல்லனாய் அவனை உயிர்போக நெரித்துக் கொன்ற கதையைக் கூறுவது இது.

7. துடியாடல்



துடியாடல் வேல்முருகன் ஆடல் அதனுக்கு
ஒடியா உறுப்புஒர்ஐந் தாம்.

முருகன் ஆடிய ஆடல் இது. கரிய கடலினடுவு நின்ற சூரனை முருகன் அக்கடனடுவண் திரையே அரங்கமாக நின்று துடிகொட்டி ஆடிய துடிக்கூத்தும் என்பர் அடியார்க்குநல்லார். இதனால், கடலுள் ஒளிந்த சூரனை முருகன் போரிட்டு அழித்த கதையே துடியாடலின் கதை என்று கூறலாம்.

8. கடையம்



கடையம் அயிராணி ஆடிற்று அதனுக்கு
அடைய உறுப்புக்கள் ஆறு.

வயல்வெளியில் அயிராணி மடந்தை ஆடிய ஆட்டம் கடையம் ஆகும். வாணனுடைய சோ என்னும் நகரின் வடக்கு வாயிற்கண் உளதாகிய வயலிடத்தே நின்று அயிராணி மடந்தை ஆடிய கடையம் என்பார் அடியார்க்குநல்லார். இதன் கதை இன்னதென்று தெரியவில்லை. இதுவும் அநிருத்தனை மீட்க வாணன்மீது அயிராணி போர்தொடுத்து வென்று ஆடிய கூத்தாக இருக்கலாம். அயிராணியை இந்திராணி என்பர். பிங்கலந்தை, "இமயவதி அயிராணி...உமையம்மை திருநாமமென்ப" (பிங்106) என்று அயிராணியை உமையவள் என்பதால் இதனை உமையவள் ஆடியதாகக் கருதவும் இடமுண்டு.

9. பேடு ஆடல்



காமனது ஆடல் பேடுஆடல் அதற்குறுப்பு
வாய்மையி னார்ஆயின் நான்கு.

இது ஆணழகனான காமன் (மன்மதன்) ஆணும் பெண்ணுமற்ற பேடிக் கோலத்தோடு ஆடியது. 'ஆண்மைத் தன்மையில் திரிந்த பெண்மைக் கோலத்தோடு காமன் ஆடிய பேடென்னுமாடலும்; ஆண்மைத் தன்மையில் திரிதலாவது விகாரமும் வீரியமும் நுகரும் பெற்றியும் பத்தியும் பிறவுமின்றாதல்; ஆண்மை திரிந்த வென்பதால் தாடியும் பெண்மைக் கோலத்தென்பதனால் முலை முதலிய பெண்ணுறுப்புப் பலவுமுடையது ஆண்பேடென்று பெயர் பெறுமெனக் கொள்க' என்பர் அடியார்க்குநல்லார்.

வாணன் மகளைக் காதலித்த குற்றத்திற்காகச் சிறைப்படுத்தப்பட்ட தன் மகன் அநிருத்தனை மீட்பதற்காக மன்மதன் பேடு உருவில் வந்து ஆடி மயக்கி அழித்தது பேடாடல் கதையாகும்.

அநிருத்தன்—உழை காதலுக்காக வாணாசுரனை எதிர்த்த கதை குடக்கூத்து, மல்லாடல், கடையம், பேடாடல் ஆகிய நான்கு கூத்துக்களின் கதையாக இருப்பது இங்குச் சிந்திக்கத்தக்கது.

10. மரக்காலாடல்



மாயவள் ஆடல் மரக்கால் அதற்குறுப்பு
நாமவகை யில்சொலுங்கால் நான்கு.

அவுணர்களின் கொடுந்தொழிலைப் பொறுக்காத மாயோளாகிய துர்க்கை ஆடிய ஆட்டம் மரக்காலாடல் ஆகும். மாயவள் (துர்க்கை) அவுணர் உண்மைப் போரான் வேறலாற்றாது வஞ்சத்தான் வேறல்கருதிப் பாம்பு, தேள் முதலியவற்றை உழக்கிக் களைதற்கு மரக்கால் கொண்டு ஆடுதலின், மரக்காலாடலாயிற்று என்பர் அடியார்க்கு நல்லார். அவுணர்கள் வஞ்சத்தால் ஏவிய பாம்பு, தேள் முதலியவற்றை உழக்குதற்கு மரத்தாலான காலின் துணைகொண்டு துர்க்கை ஆடினாள் என்பது இதன் கதை.

11. பாவை



பாவை திருமகள் ஆடிற்று அதற்குறுப்பு
ஓவாமல் ஒன்றுடனே ஒன்று.

கொல்லிப்பாவை வடிவம் எடுத்து ஆடி அவுணர்களை மோகித்து விழும்படித் திருமகள் ஆடிய ஆட்டம் இது. அவுணர் வெவ்விய போர்செய்தற்குச் சமைந்த போர்க் கோலத்தோடு மோகித்து விழும்படி கொல்லிப்பாவை வடிவாய்ச் செய்யோளாகிய திருமகளால் ஆடப்பட்ட பாவையென்னும் ஆடலும் என்பர் அடியார்க்குநல்லார். அவுணர்களைப் போரில் வெல்வதற்குத் திருமகள் கொல்லிப்பாவை உருவெடுத்து வந்து ஆடிய கதை பாவைக்கூத்தின் கதையாகத் தெரிகிறது.

பதினோராடலின் செய்திகளை எளிதில் புரிந்து கொள்ளக் கீழ்க்காணும் அட்டவணை உதவும்.

	ஆடல்	ஆடியவர்	எதிரி	கதை	உறுப்பு
1.	அல்லியம்	மாயவன்	கஞ்சன்	மாயவன் கஞ்சனை வென்று அழித்த கதை	ஆறு
2.	கொடுகொட்டி	சிவன்	அவுணர்	அவுணர்களை (அசுரர்களை) சிவன் அழித்த கதை	நான்கு
3.	குடை	முருகன்	அவுணர்	அவுணர்களைப் போரில் வென்ற முருகன் கதை	நான்கு
4.	குடம்	திருமால்	வாணன்	வாணன்மகள் உழை-காமன்மகன் அநிருத்தன் காதல்கதை	ஐந்து
5.	பாண்டரங்கம்	சிவன்	....	தெரிந்திலது. அவுணரை அழித்த கதையாக இருக்கலாம்	ஆறு
6.	மல்லாடல்	திருமால்	வாணன்	வாணன்மகள் உழை-காமன்மகன் அநிருத்தன் காதல்கதை	ஐந்து
7.	துடியாடல்	முருகன்	சூரன்	கடலுள் ஒளிந்த சூரனை முருகன் போரிட்டு அழித்த கதை	ஐந்து

	ஆடல்	ஆடியவர்	எதிரி	கதை	உறுப்பு
8.	கடையம்	அயிராணி	வாணன்	வாணன்மகள் உழை-காமன்மகன் அநிருத்தன் காதல்கதை	ஆறு
9.	பேடாடல்	காமன்	வாணன்	வாணன்மகள் உழை-காமன்மகன் அநிருத்தன் காதல்கதை	நான்கு
10.	மரக்காலாடல்	துர்க்கை	அவுணர்	அவுணர் ஏவிய பாம்பு, தேள்களை உழக்கி ஆடிய கதை	நான்கு
11.	பாவை	திருமகள்	அவுணர்	அவுணர் மோகித்து விழுமாறு திருமகள் வனப்புறு பதுமை போல் கோலம்தாங்கி அழகுற அசைந்தாடிய கதை	இரண்டு.

இதற்கு உறுப்பு இரண்டு, நான்கு, ஐந்து அல்லது ஆறு என்று பதினோராடலுக்கும் வருவன என்ன, உறுப்பாவது யாது என்பதனை உரையாசிரியர்கள் யாரும் விளக்கவில்லை. ஒவ்வொரு கூத்தையும் ஆடும்போது அவற்றின் கதைநிகழ்வுகளைக் கூடியாட்டத்தில் ஒருவரிக்குப் பலவாறு அவிநயிப்பதைப் போன்று, பலமுறை வேறுபட்ட அவிநயங்களில் அடுக்கி ஆடும் ஆடல் பகுதிகளே நான்கு, ஐந்து, ஆறு உறுப்புகள் எனக் கருதலாம். அல்லது, உறுப்புக்களின் எண், காட்சி மாறிவரும் களங்களின் எண் என்றும் கருதலாம். இது மேலும் ஆராய்தற்குரியது.

பதினோராடல்களையும் தெய்வங்களே ஆடியிருக்கிறார்கள். தெயவங்கள் அசுரர்களோடு போரிட்டு வென்ற வெற்றிக் கூத்துக்களாகவே பெரும்பாலும் உள்ளன. திருமால் ஆடியது மூன்று; சிவன் ஆடியது இரண்டு; முருகன் ஆடியது இரண்டு; துர்க்கை ஆடியது ஒன்று; திருமகள் ஆடியது ஒன்று; அயிராணி ஆடியது ஒன்று; காமன் (மன்மதன்) ஆடியது ஒன்று.

சக்திவாய்ந்த எதிரிகளைப் போரிட்டு அழித்த கதைகளைக் கூறும் அல்லியம், கொடுகொட்டி, குடை, பாண்டரங்கம், துடி, மரக்காலாடல், பாவை ஆகிய ஏழும் அரசர்க்குப் போருடற்றும் வெறி தரும் ஆட்டங்களாதலால் 'வேத்தியல்' வகையினது என்று கூறலாம். அநிருத்தன்-உழை காதலுக்காகப் போராடிய கதை கூறும் குடம், மல்லாடல், கடையம், பேடாடல் ஆகிய நான்கும் பொதுமக்களுக்குச் சுவையூட்டும் கதைகளாதலால் இவற்றைப் 'பொதுவியல்' வகையில் அடக்கலாம்.

மன்மதன் மகன் அநிருத்தன், வாணன் என்னும் அசுரனின் மகள் உழையைக் காதலிக்க, அக்காதல் வெற்றிக்காகத் திருமால், அயிராணி, மன்மதன் ஆகிய மூன்று தெய்வங்கள் வாணனோடு போரிட்ட செய்தி, தெய்வங்களும் காதலுக்கு மரியாதை தந்துள்ளதைக் காட்டும்.

பதினோராடலுக்கும் தனித்தனியே பாடல்கள் இருந்தன. அவற்றைப் பாடியே ஆடியுள்ளனர். பாடல்கள் இருந்தன என்பதற்கு,

அல்லியம் முதல் கொடுகொட்டி ஈறாகக்கிடந்த பதினொரு கூத்தும், அக்கூத்துக்களுக்குரிய பாட்டுக்களும்...[48]

என்று அரும்பதவுரையாசிரியரும்,

அல்லியம் முதற் கொடுகொட்டி ஈறாய்க்கிடந்தனவும், அவற்றுக்குரிய பாட்டுக்களும்...[49]

என அடியார்க்கு நல்லாரும் கூறுவதால் அறிய முடிகிறது.

சிலப்பதிகாரப் பதிகத்தில், 'நாடக மேத்தும் நாடகக் கணிகை' என்பதற்கு உரையெழுதும் அடியார்க்குநல்லார்,

நாடகமேத்தும் என்றது — நாடகம் தான் இவளாற் சிறப்பெய்துதலின் ஏத்திற்றென்றவாறு. இனி ஏத்து நாடகமென மாற்றிப் பதினோராடலாக்கி உரைப்பினும் அமையும்[50]

என்று கூறுவது ஊன்றிக் கவனிக்கத்தக்து. 'ஏத்தும் நாடகம் என்றாலே பதினோராடல்' என்று பொருள்படும் என்பர் அடியார்க்குநல்லார். இதனால் ஆடல்மகளிர் அரங்கேற்றத்தில் ஆடும் நாடகம் என்ற முதன்மை பெறுவது இப்பதினோராடலே என்ற உண்மையை அறியலாம்.

அரங்கேற்ற ஆடுமகளிர்க்கு இன்றியமையாத இத்தகைய பதினோராடல் களையும் ஆடும் முறைகளை அறிந்திருக்க வேண்டியது நாடக ஆடலாசானின் முதன்மைத் தகுதியாகும்.

பாட்டும் கொட்டும் விதிமாண் கொள்கையின் விளங்க அறிதல்

இக்கால நாடகம் உரையாடலால் நிகழும். ஆனால், அக்கால நாடகம் பாட்டுக்களாலேயே நிகழ்த்தப்படும். இன்ன கூத்திற்கு இன்ன நெகிழ்ச்சியுடைய பாட்டு என்று ஒரு முறை உண்டு. இசையின் பல வடிவங்களில் அமைந்த பாடல்களை 'உருக்கள்' என்பர். உருக்களை இயற்றுவோரைப் பாடல் இயற்றுநர் என்றே அழைப்பது .வழக்கம். இசைப்பாடலுக்கு இருவடிவம் உண்டு. ஒன்று, ஒலிகளால் கட்டப்படும் இசைவடிவம் ('தாது'-தந்தை-சங்கீதம்); மற்றது, யாப்பு விதியால் கட்டப்படும் சொல்வடிவம் ('மாது'-தாய்-சாகித்யம்) ஆகும்.

நான்கு அடிகளையுடைய இசைவடிவங்கள் சிறப்பானவை. முதலடி எடுவாய் அடி (உக்கிரம்) பாடல் கருத்தை அறிமுகப்படுத்தும். இரண்டாம் அடி (துருவை) அக்கருத்தைச் சற்றே வளர்க்கும். மூன்றாம் அடியான ஈற்றயலடி (அபோகம்) பாடல் கருத்தை முடிக்கும் நோக்கில் செல்லும். ஈற்றடி (பிரகலை) பாடல் கருத்தை முடிக்கும். இம்முறை அறிந்து ஆடலாசிரியன் தன் நாடகத்திற்குத் தக்க உருக்களுடைய பாட்டுக்களைப் பாடுவதிலும் வல்லவனாக இருத்தல் வேண்டும்.

அதுபோலவே கொட்டு என்பதிலும் கவனம் தேவை. கொட்டு என்பது இசைக் கருவிகளைப் பொருத்தமுற இசைப்பதைக் குறிக்கும். நாடகத்தில்

ஒரு நடிகன் பாத்திரமேற்று நடிக்கும் தருணத்தில் பாடல் ஒலிக்கும்போது ஒரு வகையாகவும், பாடலின்றி ஆடும்போது இன்னொரு வகையாகவும், பாடிக்கொண்டே ஆடும்போது பிறிதொரு வகையாகவும் கருவிகளை இசைக்கும் முறை அறிந்தவனாக நாடகாசிரியன் இருக்க வேண்டும். இதெல்லாம் இசையோன் தகுதிகளல்லவா? என்று நாம் கருதலாம். நாடகத்தைப் பாடலோடும் இசையோடும் பொருத்தமுற இயக்கும் ஆடலாசான், இசையறிவு இல்லாவிட்டால் ஆடுவாரைச் சிறப்பாக இயக்குவிக்க இயலாது.

ஒரு கூத்தினை இத்தகைய பாட்டால், இத்தகைய கொட்டால் பொருந்த ஆடவும் ஆட்டுவிக்கவும் நூல்களில் விதிக்கப்பட்ட வழிமுறையை நன்கு அறிந்தவனாக இருத்தல் வேண்டும்.

ஆடலும் பாடலும் பாணியும் தூக்கும் நிகழும்போது...

ஆடலாசான் இருவகைக்கூத்து, பலவகைக்கூத்து முதலியவற்றின் இலக்கணம் அறிந்து அவற்றை விலக்கினிற் புணர்த்தும் முறை அறிந்தவனாக இருப்பதோடு, ஆட்டத்தில் கை அவிநயம் காட்டுதலும் கால் அடைவுகள் செய்து நட்டல், குத்தல், தட்டல், சறுக்கல், வழுக்கல் என்ற பல காலியக்கங்களைச் செய்தலுமான ஆட்ட விதிமுறைகளை நன்கு அறிந்தவனாக இருக்க வேண்டும் என்ற கருத்தை அடுத்து வரும் அடிகளில் வலியுறுத்துகிறார் இளங்கோவடிகள்.

கையைப் பொருந்த அவிநயித்துக் கைகாட்டல், காலடைவுகள், மெய்சாய்த்தல் முதலான உடலசைவுகளே 'ஆடல்' எனப்படும். பாடல் என்றது பாட்டுப் பாடுதலைக் குறித்தது. பாடி ஆடுதலே அக்கால நாடக முறை. பாணி என்றது ஆடலுக்கும் பாடலுக்கும் பின்னணியாக இசைக்கும் வாத்தியக் கருவிகளின்வழி ஒலிக்கும் தாளங்கள். தூக்கு என்றது தாளங்களின்வழி வரும் உயர்ச்சி. இது ஒருசீர்ச் செந்தூக்கு, இருசீர் மதலைத்தூக்கு, முச்சீர் துணிபுத்தூக்கு, நாற்சீர் கோயில் தூக்கு, ஐஞ்சீர் நிவப்புத்தூக்கு, அறுசீர் கழால் தூக்கு, எழுசீர் நெடுந்தூக்கு என்று ஏழு வகைப்படும் என்பர். இவ்வாறு கூத்தும் பாட்டும் தாளமும் தூக்கும் கூடி, ஆட்டம் நிகழும்போது ஆடலாசான் கைகள், காலடைவுகள் முறைகளில் கவனிக்க வேண்டிய முறைகள் என்று சில உண்டு.

> *ஆடலும் பாடலும் பாணியும் தூக்கும்*
> *கூடிய நெறியின கொளுத்துங் காலைப்*
> *பிண்டியும் பிணையலும் எழிற்கையுந் தொழிற்கையும்*
> *கொண்ட வகையறிந்து கூத்துவரு காலைக்*
> *கூடை செய்தகை வாரத்துக் களைதலும்*
> *வாரஞ் செய்தகை கூடையிற் களைதலும்*
> *பிண்டி செய்தகை ஆடலிற் களைதலும்*
> *ஆடல் செய்தகை பிண்டியிற் களைதலும்*
> *குரவையும் வரியும் விரவல செலுத்தி*
> *ஆடற் கமைந்த ஆசான் தன்னொடும்.* (அரங். 16-25.)

ஆட்டம் நிகழும்போது ஆடலாசான் கவனத்திற்கொள்ளத் தக்கன நான்கு. அவை,

1. பிண்டி, பிணையல், எழிற்கை, தொழிற்கை கொண்ட வகை அறிதல்,
2. கூத்து வரும்போது, கூடை செய்த கை வாரத்துக் களைதல், மற்றும் வாரம் செய்த கை கூடையிற் களைதல்,
3. பிண்டி செய்த கை ஆடலிற் களைதல், மற்றும் ஆடல் செய்த கை பிண்டியிற் களைதல்,
4. குரவையும் வரியும் ஒன்று மற்றொன்றோடு விரவாது கவனித்தல்

ஆகிய நான்கிலும் ஆடலாசான் கவனமுடன் செயல்படுபவனாக இருத்தல் தேவையாகும்.

ஆய்வாளர்கள் இங்கே கவனிக்கத்தக்க ஒரு கேள்வி.

நாட்டியக் கலைக்குக் கண்களின் பாவம் இன்றியமையாதது அல்லவா? கைகள் பற்றிச் சொன்னவர் கண்கள் முதலிய முகபாவனைகள் பற்றி ஏன் சொல்லவில்லை?

அன்றைய கூத்தரங்கில் ஆடுவோரின் கண்களை முதல் வரிசையில் அமர்ந்திருப்போரே கவனித்துச் சுவைக்க வழியில்லை. மாண்விளக்கு எரிந்தாலும் அதன் ஒளியில் ஆடுவாரின் கண்ணின் பாவம் தெற்றெனப் புலப்படாது. கை, கால் கரணங்கள் மட்டுமே கருத்தில் கொள்ளப்பட்டன. அவற்றோடு பாட்டும் பின்பாட்டும்தான் நாடகத்தை மக்களுக்கு எடுத்துச் சொல்லும் ஊடகங்களாக இருந்ததை அன்றைய நாடகநிலையில் காணமுடிகிறது.

'டிங்கினானே' என்ற தலைப்பில் உவே.சாமிநாதையர் 'நான் கண்டதும் கேட்டதும்' என்ற தமது சிறு நூலில் ஒரு கட்டுரை எழுதியுள்ளார். அதனைப் படித்தால், அக்கால நாடகங்களின் நிலை தெரியும். அக்கட்டுரையின் சுருக்கத்தை இங்குச் சொல்வது முற்கால நாடக நிலையறிய உதவும்.

'டிங்கினானே'

திரிசிரபுரம் மகாவித்துவான் மீனாட்சிசுந்தரம் பிள்ளையிடம் குருகுல மாணாக்கராக உவே.சாமிநாதையர் இருந்த நேரம்- ஒருநாள் இரவில் மீனாட்சிசுந்தரம்பிள்ளை ஒரு சுவடியைத் தேடினார். அது பக்கத்தூர் நண்பர் ஒருவர் இரவல் வாங்கிச் சென்றது அப்போதுதான் அவருக்கு நினைவுக்கு வந்தது. அந்தச் சுவடியை அன்றைக்கே பார்த்தாக வேண்டிய அவசரம். தன் மாணவர் சாமிநாதையரை அழைத்தார். அதை உடனேபோய் வாங்கி வா என்று உத்தரவு போட்டார். ஆசிரியரின் கட்டளைக்கு அடிபணிந்த சாமிநாதையர் உடனே புறப்பட்டார். கிராமத்து வண்டிப் பாதையில் அந்தக் கும்மிருட்டில் ஓடினார். அடுத்த ஊர் அணுகிய நேரம்... திடீரென எதன்மேலோ இடறி விழுந்தார். விழுந்த இடம் மெத்தென்றிருந்தது. அடிபடவில்லை. எழ முயன்றார். யாரோ அவரை எழவிடாமல் அமுக்கிப்

பிடித்தனர். கள்வர்களோ என்ற பயம் வந்ததும், தன்னிடம் காசு இல்லை என்று கத்த முயன்றார். யாரோ அவர் வாயைப் பொத்தினார்கள். 'பேசாதே!' என்று ஒரு அதட்டல். மறுபடியும் தன்னிலை விளக்கம்தர முயன்றார். மீண்டும் தடை. 'ச்சூ! சத்தம் போடாதே! கூத்து நடக்குது பாரு!' என்றது ஒரு குரல். கண்ணைக் கூர்மையாக்கிக் கொண்டு சாமிநாதையர் பார்த்தார். அந்த ஊரில் அன்றைக்குக் கூத்து நடக்கிறது என்பது அப்போதுதான் அவருக்குப் புரிந்தது. கூத்துப் பார்க்கும் கூட்டத்தினரின் தலைகள் மங்கலாகத் தெரிந்தன. வெகுதூரத்தில் இருந்த மேடையில் சுளுந்து வெளிச்சம் தெரிந்தது. வேடம்கட்டிய கூத்துக்காரர்களின் மங்கிய உருவம் அங்குமிங்கும் இராசநடைபோட்டு அசைவதும் தெரிந்தது. காதைத் தீட்டிக்கொண்டு கவனித்தபோது சன்னமான குரலில் தலைப்பாட்டும் பின்பாட்டும் கேட்டன.

தலைப்பாட்டு: பீம சேன மவராசா...

பின்பாட்டு: மவராசா... மவராசா... மவராசா...

தலைப்: மரத்தைப்பு... மரத்தைப்பு... மரத்தைப்பு...

பின்பாட்டு: மரத்தைப்பு... மரத்தைப்பு... மரத்தைப்பு...

தலைப்: டிங்கி னானே... டிங்கி னானே... டிங்கி னானே...

பின்பாட்டு: டிங்கி னானே... டிங்கி னானே... டிங்கி னானே...

'பீமசேன மவராசா மரத்தைப் புடிங்கினானே' என்ற பாடல் வரியைத் தான் அப்படிப் பிய்த்துக் குதறித் துப்பினார்கள். நாம் இங்கே கவனிக்க வேண்டியது இதுவல்ல. வெகுதூரத்தில் சுளுந்து வெளிச்சத்தில் வேடங் கட்டிய உருவங்கள் அசைவது மட்டுமே கொண்டு, சன்னமாகக் கேட்கும் பாடலை வைத்துத்தான் அன்றைக்கு நாடகத்தைத் துய்த்தார்கள் மக்கள்.

இதில் கண்களை எப்படிக் கவனிப்பார்கள்? எனவே அன்றைய நாடகத்தில் கண்களின் பாவம் என்பது ஓர் இலக்கணமாக வற்புறுத்தப்படவில்லை என்பதை அறியலாம்.

1. பிண்டி, பிணையல், எழிற்கை, தொழிற்கை வகை அறிதல்

'கை' என்பது ஒரு மொழி; கருத்துப்புலப்பாட்டு ஊடகம். பேச்சுமொழி உருவாவதற்கு முன்னிருந்த இந்தச் 'சைகை' மொழி, பேச்சு வளர்ந்த இலக்கியக் காலத்திலும் நிலைத்திருந்தது.

.... வாவெனக்
கூறுவென் போலக் காட்டி (கலித்.47)

எனக் கை காட்டிப் 'பேசாது பேசும்' நயமிகு 'அவிநயக் கைமொழி' சுட்டப்பட்டுள்ளது காணலாம்.

ஆடல் அல்லது கூத்து என்பது உடல்மொழியால் பார்வையாளர் களுக்குக் கருத்தைப் புலப்படுத்தும் ஓர் அரிய கலை ஆகும். பாவனை, முகஞ்சாய்த்தல், வாய்மடித்தல், விழியுருட்டல் போன்ற 'முகமொழி' போலவே கையால் அவிநயித்துப் பொருள்புலப்படுத்தும் 'கைமொழி' என்பது கூத்தில் மிக இன்றியமையாத கூறு ஆகும். கைமொழிக்கு உதவும்

கை வகைகளையே இங்கு ஆசிரியர் பிண்டி, பிணையல், எழிற்கை, தொழிற்கை என்று நான்கு கூறுபாடுகளாகக் கூறுகிறார்.

இனி, பிண்டி, பிணையல், எழிற்கை, தொழிற்கை — இவற்றைத் தனித்தனியே விளக்குவோம்.

பிண்டி

'பிண்டித்தல்' என்றால் 'தொகுத்தல்' என்று பொருள்படும். ஒரு கையின் ஐந்து விரல்களைப் பல வகையாகத் தொகுத்து, ஒவ்வொரு வகை நிலையிலும் ஒரு குறிப்பிட்ட பொருளை (அர்த்தத்தை) உணர்த்துவதாகக் காட்டப்படும் ஒற்றைக்கை 'பிண்டி' எனப்பட்டது.

பிண்டி என்னும் ஒற்றைக்கை அசையாது; நிலையாக நின்றே பொருளுணர்த்தும். இதனை 'அவிநயக்கை' என்றும் கூறுவர். இதை 'அவிநய ஹஸ்தம்' என்று சமஸ்கிருதமயமாக்கினர் வடமொழியாளர். 'அவிநயம்' என்பது தூய தமிழ்ச்சொல். அவி+நயம்=அவிநயம். 'அவி' என்றால் அடங்குதல், ஒடுங்குதல், ஓய்தல், சாதல் என்று பொருள்படும். அதாவது **இயக்கமின்றி நிற்றல்** என்ற அசைவின்மையைக் குறிக்கும். 'நயம்' என்றால் நன்மை, பயன், மிகுதி, மேன்மை, நுட்பம் என்று பொருள்படும். இங்கு **'அவிநயம்'** என்றது **'அசைவின்றியே நுட்பமாய்ப் பேசும்'** என்று பொருள்படும்.

> ***முன்னங் காட்டி முகத்தின் உரையா***
> ***ஓவச் செய்தியின் ஒன்றுநினைந்து ஒற்றி*** (அகம். 5.)

அவிநயக்கை 'ஓவச்செய்தி' போல அசைவின்றியே நுட்பமாய்ப் பேசும்! அது அசைவில்லாமலேயே பேசுவதால், அது பார்ப்பவர்களை வியக்கவைக்கும்!

> ***ஆடல் மகளிர் அவிநயம் வியப்பவும்*** (பெருங். 4: 12:: 188.)

'நடையா, இது நடையா? ஒரு நாடகமன்றோ நடக்குது!' என்பதுபோல் 'அவிநய நடை'யை,

> ***மகளிர்தம் அவிநய மடநடை*** (சூளா. 942.)

என்பர். நடையில் அசைவு உண்டே? 'அசைகின்ற அவிநயம்' என்றது ஒரு முரண். சூளாமணிக் காலத்தில் 'அவிநயம்' என்ற சொல் அசையும் பொருள்களைக் குறித்தும் வழங்கியது தெரிகிறது.

பிண்டிக்கு அசைவில்லை. அசையாத கையே பிண்டி என்னும் அவிநயக்கை!

அவிநயக்கை அசையாமல் பேசும்; அசையாமலேயே ஒரு கருத்தைப் புலப்படுத்தும்.

அதுதான் பிண்டி.

'பிண்டி' என்பதற்கு உரையாசிரியர்கள் 'ஒற்றைக்கை' என்பர். பிண்டி என்ற சொல் 'கூட்டம்' என்றும் பொருள்படும். பரதநாட்டியக் கலைஞர் பத்மா சுப்பிரமணியம் பிண்டி என்பது குழுநடனம் (group dance) என்று

பொருள்கொள்வதே சரியாகும் என்று கூறுகிறார்.[51] அவர், "பிண்டி என்பது ஒருவருக்கு மேற்பட்டவர்கள் ஆடினால்தான் பிண்டி! பிண்டி ஒருவரால் செய்ய முடியாது" என்பர். இக்கருத்து இன்றைய பரதநாட்டியத்திற்குப் பொருந்தலாம். மாதவி அரங்கேறிய அன்று, அவள் தனியொருத்தியாக நின்று தனிநடனம் (solo dance) நிகழ்த்தினாள். அங்கே குழுநடனம் (group dance) என்பதற்கு வழியில்லை. இதனால், பிண்டி என்பது ஒற்றைக்கை என்று உரையாசிரியர்கள் கூறும் பொருள்தான் ஏற்புடையதாகத் தோன்றுகிறது. 'பிணையல்' என்பது இரட்டைக்கை என்பதனால் இதற்கு எதிர்மறையாகப் 'பிண்டி' என்பது 'ஒற்றைக்கை' என்பதே சரியாகும்.

இவற்றுள், பிண்டியென்றது ஒன்றாய் ஆகுபெயரான் ஒற்றைக் கைக்குப் பெயராயிற்று. பிணையல்—இணைதலாதலால் இணைக்கையாயிற்று[52]

என்பர். பிண்டியை ஒற்றைக்கை என்று கூறும் அடியார்க்குநல்லார், அதனை 'இணையா வினைக்கை' என்றும் அழைக்கிறார்.

இணையாது இயல்வது இணையா வினைக்கை
இணைந்துடன் வருவது இணைக்கை யாகும்

என்று ஒரு மேற்கோளும் தருகிறார். ஒற்றைக்கையாய்த் தனித்து இயன்று பொருள்பொருந்த நிற்பது **பிண்டி**; 'இணைக்கை' என்னும் இரட்டைக்கை ஒன்றோடொன்று பிணைதலின் அது பிணையல்!.

ஒற்றைக்கையாம் இணையாவினைக்கை ஆடல்கலையில் 33 நிலைகளில் வரும். இதனை அடியார்க்குநல்லார்,

இனி அவற்றுள் இணையா வினைக்கை முப்பத்துமூன்று வகைப்படும். அவை: 1.பதாகை, 2.திரிபதாகை, 3.கத்தரிகை, 4.தூபம், 5.அராளம், 6.இளம்பிறை, 7.சுகதுண்டம், 8.முட்டி, 9.கடகம், 10.சூசி, 11.பதுமகோசிகம், 12.காங்கூலம், 13.கபித்தம், 14.விற்பிடி, 15.குடங்கை, 16.அலாபத்திரம், 17.பிரமரம், 18.தாம்பிரசூடம், 19.பிசாசம், 20.முகுளம், 21.பிண்டி, 22.தெரிநிலை, 23.மெய்ந்நிலை, 24.உன்னம், 25.மண்டலம், 26.சதுரம், 27.மான்தலை, 28.சங்கு, 29.வண்டு, 30.இலதை, 31.கபோதம், 32.மகரமுகம், 33.வலம்புரி என[53]

என்று கூறி இதற்கொரு நூற்பாவினை மேற்கோள் காட்டுகிறார்.

பதாகை என்னும் கொடிக்கை முதலாக வலம்புரிக்கை ஈறாக ஒற்றைக்கை மொத்தம் 33 வகை அவிநயக் கைகளுக்குப் படச்சான்றுகளை எம் ஆய்வு மாணவர் கோ.கருணாகரன், ஒரு சிறுமியை அவிநயம் செய்யவைத்து ஒளிப்படமாகத் தந்துள்ளார். **'அரங்கேற்றுகாதையில் நாடகக் கூறுகள்'** என்னும் முனைவர் பட்ட ஆய்வேட்டில் பக்கம் 416 முதல் 424 வரை அவர் தந்துள்ள படங்களை நாம் இங்கே பயன்படுத்திப் பிண்டியின் வகைகளை விளக்குவோம்.

1. பதாகை



பதாகை என்றால் கொடி (Flag) என்று பொருள்படும். நான்கு விரலும் தம்முள் ஒட்டிநிமிரப் பெருவிரல் குஞ்சித்து (வளைந்து) நிற்பது பதாகைக் கை, அதாவது கொடிக்கை ஆகும்.

'நில்' எனத் தடுத்து நிறுத்துதல், ஆசி வழங்குதல், அபயமளித்தல் முதலிய நிலைகளைக் குறித்துக் காட்டக் கொடிக்கை பயன்படும்.

2. திரிபதாகை



இதனை முக்கொடிக்கை எனலாம். பதாகைக் கையில் அணிவிரலை (மோதிரவிரலை) வளைத்தால் வருவது திரிபதாகைக் கை.

கிரீடம், மரம், விளக்கு, நெருப்பு, அம்பு முதலியவற்றைக் குறித்துக்காட்டப் பயன்படும் கை இதுவாகும்.

3. கத்தரிகை



கத்தரிக்கோல் போன்ற கை கத்தரிகை ஆகும். 'நறுக்குக்கை' என்று இதற்குப் பெயர்சூட்டலாம். திரிபதாகையின் முடங்கிய அணிவிரல் (மோதிர விரல்) சிறுவிரலோடு சேர, இவற்றின் நுனியின்மேல் பெருவிரல் படிந்து நிற்க, நடுவிரலையும் சுட்டுவிரலையும் நிமிர்ப்பது கத்தரிகையாகும்.

துண்டுபடுதல், பிரித்தல், மாறுபடுதல், மரணம் முதலியவற்றை ஆட்டத்தில் குறித்துக் காட்ட கத்தரிகை பயன்படும்.

4. தூபம்



தூபம் என்றால் விளக்கு. இதனை 'விளக்குக்கை' என்று கூறலாம். மேற்சொன்ன கத்தரிகையின் நிமிர்ந்த நடுவிரலும் சுட்டுவிரலும் இணைந்து வளைய, விளக்குப்போல் கிடைநிலையில் காட்டுவது தூபக்கை ஆகும்.

ஒளியேற்றுதல், மங்கள நிகழ்ச்சி முதலிய செய்திகளை ஆட்டத்தில் குறித்துக்காட்ட விளக்குக்கை பயன்படும்.

5.அராளம்



இதனைப் பஞ்சமரபு, 'அகமகிழ் அராளம்' என்று கூறுவதால், 'மகிழ்ச்சிக்கை' என்று இதைச் சுட்டலாம். அராளம் என்றால் இருவாட்சி, குங்கிலியம், மதயானை, வளைவு எனப் பல பொருள் உண்டு. இங்கு வளைவு என்பதைக் குறித்தது. பதாகைக் கையில் சுட்டுவிரலை வளைத்தல் அராளம் ஆகும்.

சரணாகதி, பணிந்து இறைஞ்சுதல் போன்ற இடங்களில் இது காட்டப்படும்



6. இளம்பிறை

இது 'பிறைக்கை' என்றும் கூறப்படும். பேடு (நடுவிரல்), அநாமிகை (மோதிரவிரல்), சிறுவிரல் மூன்றும் ஒட்டி உள்முகமாக வளைய, ஒசித்த பெருவிரல், சுட்டுவிரலை விட்டு நீங்கிப் பிறையின் வளைவுபோல் காட்டுவது இளம்பிறைக்கை.

இது பிறை, ஈட்டி, வழிபாடு முதலியனவற்றைக் குறித்த இடங்களில் வரும்.

7. சுகதுண்டம்



சுகதுண்டம் என்பது கிளி மூக்கு. சுட்டுவிரலும் பெருவிரலும் ஒட்டி நகம்கவ்வி முன்வளைய, அநாமிகை என்னும் அணிவிரலும் முடங்க, நடுவிரலும் சிறுவிரலும் நிமிரக் காட்டுவது இது.

அம்பு எய்தல், ஞாபகப்படுத்துதல், (மார்பில் கைவைத்து) இரகசியம் கூறல் முதலியவற்றை ஆட்டத்தில் குறித்துக்காட்டக் கிளிமூக்குக்கை பயன்படும்.



8. முட்டி

சுட்டுவிரல் முதலான நான்கு விரல்களையும் உள்ளங்கையில் வளைத்து அதன்மேல் பெருவிரலை இறுக்கிப் பிடித்தால் அது முட்டிக்கை ஆகும்.

உறுதிப்பாடு, நிலையான தன்மை, மற்போர், எக்காளம் பிடித்து ஊதுதல் முதலியவற்றை ஆட்டத்தில் குறித்துக்காட்ட முட்டிக்கை பயன்படும்.



9. கடகம்

கடகம் என்றால் நண்டு. இதனை அடியார்க்குநல்லார் 'கடக முகம்' என்பார். பெருவிரல் நுனியும் சுட்டுவிரல் நுனியும் ஒன்றை நோக்கி மற்றொன்று வளைந்து நகம் நெருங்கி நிற்க, ஏனைய விரல்கள் வளையக் காட்டுவது கடகம் என்னும் நண்டுக்கை.

அம்பெய்தல், மலர்கொய்தல் என்ற பயன்பாட்டில் கடகக்கை வரும்.



10. சூசி

சூசி என்பது ஊசி. சுட்டுவிரலை மட்டும் நீட்டி பிற மூன்று விரல்களையும் மடக்கி அவற்றின்மேல் பெருவிரலை வைப்பது ஊசிக்கை ஆகும்.

ஒன்று என்னும் கருத்தைக் குறித்தல், இறைவன் ஒருவனே எனல், எச்சரித்தல், குடை பிடித்தல், சுழலும் சக்கரம் முதலியவற்றைக் குறித்துக்காட்ட ஊசிக்கை பயன்படும்.



11. பதுமகோசிகம்

பதுமகோசிகம் என்றால் தாமரை மொட்டு. ஐந்து விரல்களும் நிமிர்ந்து நுனிவளைதல் பதுமகோசிகமாகும். நுனி வளையாமலும் காட்டலாம்.

தாமரை மொட்டு, பழங்கள், பூங்கொத்து, முலை, பூசை மணி, எறும்புப் புற்று முதலியவற்றைக் காட்டப் பதுமகோசிகக் கை பயன்படும்.



12. காங்கூலம்

காங்கு என்ற சொல் பானை, கோங்கு எனப் பொருள்படும். காங்கூலம் என்பது உருண்டை வடிவம். சுட்டுவிரல், நடுவிரல், பெருவிரல் மூன்றும் குவிய மோதிர விரல் உள் வளைந்திருக்கச் சிறுவிரல் நிமிர்வது காங்கூலக்கை ஆகும்.

கிண்கிணி, சிறுமணி, பழம், முலை முதலிய உருண்டையான பொருட்களைப் புலப்படுத்தக் காங்கூலக்கை பயன்படும்.



13.கபித்தம்

கபித்தம் என்றால் விளாம்பழம் என்பர். சுட்டுவிரல் நுனியும் பெருவிரல் நுனியும் நகம் கவ்விச் சேர, ஒழிந்த மூன்று விரல்களையும் மெல்ல மடக்கிப் பிடித்தல் கபித்தம் ஆகும்.

பால் கறத்தல், ஊசியில் நூல்கோத்தல், சுடரால் தூபம் காட்டுதல் முதலிய செயல்பாடுகளைக் காட்டுதற்கு இது வரும்.



14. விற்பிடி

வில்பிடிக்கும் தோரணை விற்படி எனப்பட்டது. இதற்குச் சிகரம் என்ற பெயரும் உண்டென்பார் அடியார்க்குநல்லார். முட்டிக் கையில் பெருவிரலை உயர நீட்டல் விற்பிடிக்கை ஆகும்.

ஆற்றல், வல்லமை, தலைமை, கடவுள், கணவன், பூசை மணியின் கைப்பிடி, நீர் அருந்துதல் முதலிய செயல்பாடுகளைக் குறிப்பதற்கு இந்த விற்பிடி பயன்படும்.



15. குடங்கை

குடங்கை என்பது குடம்போல வளைந்த கை; உட்குழியான கை. ஐந்து விரல்களையும் கூட்டிக் குடம் போன்ற அமைப்பில் உட்குழிப்பது குடங்கை ஆகும்.

தேரின் குடங்கள், கோபுரத்தின் உச்சி, உரியில் பானைகளின் அடுக்கு, குடம் ஆடல் முதலியவற்றை ஆட்டத்தில் குறித்துக்காட்டக் குடங்கை பயன்படும்.



16. அலாபத்திரம்

அலாபத்திரம் என்பது அலர்தாமரை. ஐந்து விரல்களையும் மேல் நோக்கி விரித்துச் சற்று உள்வளைத்து வைத்தல் 'அலாபத்திரம்' எனப்படும்.

சூரியகாந்தி, முழுநிலவு, முலை, உதய சூரியன், வண்டியின் சக்கரம் முதலியவற்றைக் குறிக்கப் பயன்படும்.



17. பிரமரம்

பிரமரம் என்பது வண்டு. சிறகு விரித்து வண்டு பறப்பதுபோல் அவிநயிக்கும் கை பிரமரம் எனப்பட்டது. மோதிர விரலும் நடுவிரலும் வலஞ்சாயப் பெருவிரல் நடுவிரலினுள்ளே சேரச் சுட்டுவிரலும் சிறுவிரலும் பின்வளைந்து நிற்பது பிரமரம் ஆகும். (இங்குள்ள படத்தில் சுட்டுவிரலுக்குப் பதிலாக மோதிரவிரல் நிமிர்ந்தது தவறு.)

தேனுண்ணும் வண்டு, மோனநிலை, கிளி, குயில் முதலியவற்றை ஆட்டத்தில் குறித்துக் காட்டப் பிரமரம் பயன்படும்.



18.தாம்பிரசூடம்

தாம்பிரசூடம் என்பது சேவற்கை. நடுவிரலும் சுட்டு விரலும் பெருவிரலும் தம்மில் நுனியொத்துக் கூடி வளைந்து சிறுவிரலும் அணிவிரலும் முடங்கி நிமிர்வது என்பர். (படத்திலுள்ளதுபோல் காட்டுவது இன்றைய வழக்கு)

இதன் பயன்பாடாவது, கொக்கு, ஒட்டகம், கோழி, காக்கை, துள்ளி ஓடும் சிறுபிள்ளைகள், கன்றுக்குட்டி முதலியவற்றைக் குறித்துக் காட்ட இது வரும்.



19 பிசாசம்

பிசாசம் என்றால் பிசாசு; பேய். 'பசாசம்' என்றும் அடியார்க்குநல்லார் சுட்டுவர். பெருவிரலும் சுட்டுவிரலுமின்றி ஒழிந்த மூன்று விரலும் தம்மிற் பொலிந்து நிற்பது பசாசம் என்பர். படம் வேறு வகையில் விரல்நிலை காட்டுகிறது. இது இன்றைய வழக்கு.

பேய், பயமுறுத்தல், சிங்கம் முதலிய கொடிய விலங்குகள் முதலியவற்றை ஆட்டத்தில் குறித்துக்காட்ட பிசாசம் என்னும் இப்பேய்க்கை பயன்படும்.



20.முகுளம்

முகுளம் என்றால் தாமரை மொட்டு. ஐந்து விரலும் தம்மில் தலைகுவித்து உயர்ந்து நிற்பது முகுளக்கை.

தாமரை மொட்டு, மன்மதனின் பாணம், வாழைப்பூ, குடை, பழம் முதலியவற்றை ஆட்டத்தில் குறித்துக்காட்ட முகுளக்கை பயன்படும்.



21. பிண்டி

பிண்டி என்ற சொல் கூட்டம் என்று பொருள்படும். ஐந்து விரல்களின் கூட்டம் பிண்டி எனப்பட்டது. நால்விரலும் ஒட்டி முடங்க, அவற்றின் நுனிகளில் குறுக்கிடப் பெருவிரல் கட்டி நிற்பது பிண்டிக்கை ஆகும்.

ஒன்று சேர்ந்து இருத்தல், ஒற்றுமைப்படல் முதலியவற்றைக் காட்ட இது பயன்படும்.



22. தெரிநிலை

தெரிநிலை என்பது எல்லா விரலும் விரிந்து குஞ்சித்து (வளைந்து) நிற்பது.

மலர்ந்த முகம், ஐம்பொறிகள், ஐம்புலன் முதலியவற்றை ஆட்டத்தில் குறித்துக்காட்ட தெரிநிலைக்கை பயன்படும்.



23. மெய்ந்நிலை



மெய்ந்நிலை என்றது தத்துவநிலை. சிறு விரல், அணிவிரல், நடுவிரல் மூன்றும் விட்டு நிமிர, சுட்டுவிரன்மேற் பெருவிரல் சேர வைப்பது மெய்ந்நிலை என்பர். மூன்று விரல்கள் ஒட்டிச் சேர்ந்தும் வரலாம். (வலப்புறப் படம் காண்க.) மந்திரம், ஞானநிலை, முத்தி முதலியவற்றை ஆட்டத்தில் குறித்துக்காட்ட மெய்நிலைக்கை பயன்படும்.



24 உன்னம்

உன்னம் என்ற சொல் கருத்து, மனம், தியானம், நிமித்தம் கூறுதல், அன்னம் எனப் பல பொருள்படும். சிறுவிரலும் பெருவிரலும் தம்முட்கூட, ஒழிந்த மூன்று விரலும் விட்டு நிமிர்வது உன்னம் என்பர் அடியார்க்குநல்லார்.

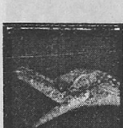
மும்மூர்த்தி, ஊழ்வினை, தியானம், நிமித்தம் கூறல் முதலிய செய்திகளைக் குறித்துக்காட்ட உன்னக்கை பயன்படும்.



25. மண்டலம்

மண்டலம் என்பது வட்டம். நடுவிரல் நுனியும், பெருவிரல் நுனியும் கூடி வளைந்து, நகங்கள் தொட, ஒழிந்த மூன்றும், ஒரே மாதிரியாய் வளைந்திருப்பது மண்டலக்கை.

வட்டமாக இருப்பது, பூச்சி வகைகள், சுருண்டு கிடத்தல் முதலிய செய்திகளை ஆட்டத்தில் குறித்துக்காட்ட மண்டலக்கை பயன்படும்.



26. சதுரம்

சுட்டுவிரலும் நடுவிரலும் அணிவிரலும் தம்முட் சேர்ந்து இறைஞ்சப் பெருவிரல் அகம் வரவைத்துச் சிறுவிரல் பின்னே நிமிர்ந்து நிற்பது சதுரக்கை ஆகும்.

சிறிதளவு என்னும் குறிப்பு, சதுரத் தகடு, கொஞ்சம் கொடு, இரக்கம் காட்டு எனப் பொருள் உணர்த்த சதுரக்கை காட்டப்படும்.



27.மான்தலை

மான்தலை போன்ற அவிநயக்கை இது. பெருவிரலும், சிறுவிரலும் ஒழிந்த மூன்றும் தம்மிலொத்து ஒன்றி முன்னே இறைஞ்சி (தொங்கி) நிற்பது மான்தலைக்கை என்பர்.

மான், மாடு, ஆடு முதலியவற்றின் தலைகளைக் காட்டல், வீணை மீட்டல், தலைக்கு மேலே பிடிக்கும் குடை முதலிய குறிப்பில் மான்தலைக்கை காட்டப்படும்.



28.சங்கு

சங்கு ஊதுவதுபோல் அவிநயிக்கும் கை இது. பெருவிரல் நிமிர ஒழிந்த நான்கு விரலும் வளைந்து நிற்பது சங்குக் கை. சங்கம் என்றும் இதனை அழைப்பர்.

சங்கை ஊதுதல், நீர் அருந்துதல், வெற்றி, தலைமை, ஆணவம் முதலியவற்றை ஆட்டத்தில் காட்ட சங்குக்கை பயன்படும்.



29. வண்டு

முற்சொன்ன பிரமரத்தினும் வேறான வண்டுக்கை இது. பெருவிரலும், அணிவிரலும், வளைந்து நுனி ஒன்றிச் சிறுவிரல் நிமிர்ந்து, சுட்டுவிரலும் நடுவிரலும் நெகிழ வளைந்து நிற்பது வண்டுக்கை ஆகும்.

வண்டு பறத்தல், துளையிடுதல், ரீங்காரம் பாடுதல் முதலிய குறிப்புக்களை உணர்த்த வண்டுக்கை பயன்படும்.



30. இலதை

இலதை என்பது வள்ளிக்கொடி இனத்தைச் சேர்ந்த படர்கொடி. நடுவிரலும், சுட்டுவிரலும் கூடி நிமிரப் பெரு விரல் அவற்றின்கீழ்வரை சேர ஒழிந்த இரண்டு விரலும் வழிமுறை பின்னே நிமிர்ந்து நிற்பது இலதைக்கை என்பர்.

செடி கொடிகள், இலைகள் முதலிய பொருளில் இலதைக்கை காட்டப்படும்.



31. கபோதம்

கபோதம் என்றால் புறா. இதனைப் புறவுக்கை (புறாக்கை) என்று கூறலாம். பதாகைக் கையில் பெருவிரல் இடைவெளிவிட்டு நிமிர்வது கபோதக்கை ஆகும்.

சமாதானம், அன்பு, தாய்ப்பாசம் முதலிய பொருளுணர்த்தப் புறவுக்கை காட்டுதல் நாட்டிய வழக்கு.



32. மகரமுகம்

மகரம் என்றது சுறா மீன். மகரமுகம் 'மீன்முகம்' எனலாம். பெருவிரலும் சுட்டுவிரலும் நிமிர்ந்து கூட, ஒழிந்த மூன்றுவிரலும் தம்முளொன்றி அதற்கு வேறாய் நிற்பது மகரமுகம் என்பர்.

மகரமீன், வெள்ளத்தில் நீந்துதல் போன்றவற்றைக் குறிக்க மகரமுகக்கை வரும்.



33. வலம்புரி

வலம்புரி என்பது வலப்புறமாய்ச் சுருண்ட வலம்புரிச்சங்கு. சிறு விரலும் பெருவிரலும் நிமிர்ந்து சுட்டுவிரலின் அகம் வளைந்து ஒழிந்த இரண்டும் நிமிர்ந்து இறைஞ்சி நிற்பது வலம்புரிக்கை எனப்படும்.

போருக்கான ஆயத்த நிலை, போர்க்கள வெற்றி, செல்வம் முதலியனவற்றைக் குறிக்க ஆட்டத்தில் வலம்புரிக்கை காட்டுவர்.

பிணையல்

இரண்டு கைகள் சேர்ந்து பிணைவது பிணையல். அதாவது இரட்டைக்கை. இரண்டு கைகள் ஒன்றையொன்று சேரப் பற்றுதற்கு அசைந்தும், பற்றியபின் அசைந்தும் ஒரு கருத்தைப் புலப்படுத்துவது பிணையல் எனப்பட்டது. (பிண்டிக்கு அசைவில்லை.) பிணையலுக்கு அசைவு உண்டு.

"பிண்டியென்றது பொருட்கையென்றும், பிணையலென்றது தொழிற்கையென்றும் அறிந்து" (அரங்.22-23) என்று அரும்பதவுரைகாரர் கூற,. அடியார்க்குநல்லாரும் அப்படியே வழிமொழிகிறார்.

அதென்ன 'பொருட்கை' என்று ஒரு புதிய வகைப்பாடு? மூலபாடத்தில் பிண்டி, பிணையல், எழிற்கை, தொழிற்கை என்றுதானே உள்ளது. அதென்ன பொருட்கை? பொருட்கை என்றால்...

பொருள்தரும் கை. அதாவது அர்த்தம்தரும் கை. சரி. பிண்டி, பிணையல் இரண்டுமே அர்த்தம்தரும் கைகள்தானே?... பிண்டி மட்டும்தான் பொருட்கையா?... என்று நாம் கேட்கலாம்.

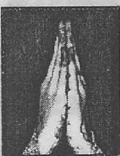
இங்கே ஒன்று கருத்தில் கொள்ளத்தக்கது.

ஒற்றைக் கைகள் எல்லாம் நிலையான கைகள். அவற்றிற்கு அசைவுகள் இல்லை. அசையாமல் நின்றே பொருள்தரும். எனவே பிண்டி (ஒற்றைக்கை) 'பொருட்கை' ஆயிற்று. இரட்டைக்கைகள் எல்லாம் அசைவுகள் கொண்டவை; அசையும் தொழிலோடு (செயலோடு) சேர்ந்துதான் பொருள் புலப்படுத்தும். எனவே பிணையல் (இரட்டைக்கை) 'தொழிற்கை' ஆயிற்று.

பிண்டி என்னும் ஒற்றைக்கையும் செயலை (தொழிலை) உணர்த்தும் வினைக்கை இல்லையா? ஒற்றைக்கையை இணையா 'வினை'க்கை என்றுதானே சுட்டுகிறார்கள்?... இது நல்ல கேள்வி. இதற்குப் பதிலை எழிற்கை என்ற பகுதியில் விளக்குவோம்.

இணைக்கை என்னும் இரட்டைக்கை, வலதும் இடதுமான இரண்டு கைகள் இணைத்து ஒரு பொருள் உணர்த்தப் பிணைவதே பிணையல் எனப்படும். இது 15 வகைப்படும். அவை: 1.அஞ்சலி, 2.புட்பாஞ்சலி, 3.பதுமாஞ்சலி, 4.கபோதம், 5.கற்கடகம், 6.சுவத்திகம், 7.கடகாவருத்தம், 8.நிடதம், 9.தோரம், 10.உற்சங்கம், 11.புட்பபுடம், 12.மகரம், 13.சயந்தம், 14.அபயவத்தம், 15.வருத்தமானம்.

இப் பதினைந்து பிணையலுக்கும் பிண்டிக்குக் காட்டியதுபோல் படச்சான்றுகள் தருவோம்.



1. அஞ்சலிக்கை

அஞ்சலிக்கை என்பது கும்பிடுகை. இரண்டு கையும் பதாகையாய் அகமொன்றுவது அஞ்சலிக்கை ஆகும்.

இறைவன், குரு என்னும் உயர்ந்தோரை வணங்குதல், அவை வணக்கம் முதலிய செயல்களை உணர்த்தும்போது அஞ்சலிக்கை காட்டி ஆடுவர்.



2. புட்பாஞ்சலி

புட்பாஞ்சலி என்பது மலர்ப்படையல். இரு கையும் குடங்கையாய் வந்து ஒன்றுவது.

இறைவணக்கம், குருவணக்கம், தொழுதல் முதலான வழிபாடு செய்வதாக ஆடல் நிகழுமிடத்தில் மலர்களைத் தூவுவது போல் பாவனை செய்து புட்பாஞ்சலிக்கை காட்டப்படும்.



3. பதுமாஞ்சலி

பதுமாஞ்சலி என்பது தாமரைக்கை. இரு கையும் பதுமகோசிகமாகக் கூட்டுவது.

மகிழ்வுடன் கூடி வாழ்தல், முதிர்ச்சி நிலை கூறல், ஒற்றுமை யுணர்வு முதலிய கருத்துகள் பாட்டில் வரும்போது, ஆடுவார் மேற்கொள்ள வேண்டிய கை பதுமாஞ்சலி ஆகும்.



4. கபோதம்

கபோதம் என்று பிண்டியில் வந்ததும் கண்டோம். இரண்டு கையும் கபோதமாகக் காட்டி முன்பின்னாகக் கூட்டுவது கபோதம் என்ற பிணையல் ஆகும்.

உயர்ந்தோரை மிக மரியாதை செய்ய வேண்டியவிடத்தில் இக் கபோதம் பயன்படும்.



5. கற்கடகம்

கடகம் என்னும் நண்டுக்கை பிண்டியிலும் வந்தது. நண்டுபோல் இருகைகளையும் பிணைப்பது இது தெரிநிலைக்கை இரண்டும் பின்னிப் பிணைய இது வரும்.

நெருங்கிய உறவு, நெருக்குதல், ஒற்றுமை, கூட்டம் முதலிய கருத்துக்களைக் காட்டும் பாடல்வரிக்குக் கற்கடகக்கை பிடிக்கப்படும்.



6. சுவத்திகம்

சுவத்திகம் என்பது சிறப்பாகப் பெருகுதல் என்று பொருள்படும். பொருந்திய பதாகைக் கைகள் இரண்டையும் மணிக்கட்டிலேற்றி வைப்பது இது.

நல்வாழ்த்து, நன்மை பெருகுக எனக் கூறல், ஆசி தருதல் முதலிய பொருட்களில் பாடல்வரி வருமிடத்து சுவத்திகக்கை காட்டப்படும்.



7. கடகாவருத்தம்

கடகம் என்றது கைவளையல். இரு கைகளை வளையல் வருந்த ஒன்றன்மீது மற்றதை வைத்தல் கடகாவருத்தம் எனப்பட்டது. இதனைக் குறுக்கிடுகை என்பர். இரண்டு கையின் வளையல்கள் மணிக்கட்டில் ஏற இயைந்து நிற்பது கடகாவருத்தம் ஆகும்.

மணிமுடி தரித்தல், பூசைக்காலம், திருமணம் முதலிய மங்கல நிகழ்வுகள் குறித்த செய்திகள் பாட்டில் வருமிடத்து கடகாவருத்தம் பயன்படும்



8. நிடதம்

நிடதம் என்பது அழித்தல், தடை என்று பொருள்படும். முட்டியாக இரண்டு கையும் ஒன்றின்மேல் ஒன்றாகச் சமஞ்செய்து நிறுத்துவது நிடதம் ஆகும்.

வலிமை, போர், தடுத்தல் முதலிய செய்திகள் பாட்டில் வருமிடத்து நிடதக்கை பயன்படும்.



9. தோரம்

தோரம் என்றால் தோரணம். இரண்டு கையை பதாகை யாக்கி அகம் புறமொன்றித் தோரணம்போல் முன்தாழ்ந்து நிற்பது தோரம் ஆகும்.

தொங்குதல், ஊஞ்சலாடுதல், தொட்டிலாட்டுதல் முதலிய செய்திகள் பாட்டில் வருமிடத்துத் தோரக்கை காட்டப்படும்.



10. உற்சங்கம்

உற்சங்கம் என்பது அணைவுக்கை. ஒரு கையைப் பிறைக்கையாகக் கொண்டு ஒருகையை அராளமாக்கி இரண்டு கையையும் மணிக்கட்டில் ஏற்றி வைப்பது இது. தலைவன் அணைத்தல், வெட்கப்படுதல் இவற்றிற்கு உற்சங்கக்கை காட்டப்படும்.



11. புட்பபுடம்

புடம் என்றது உட்குவிந்த கூடை. புட்பபுடம் மலர்க்கூடை ஆகும். குடங்கை இரண்டும் தம்மிற் பக்கங்காட்டி நிற்பது புட்பபுடமாகும்.

ஆரத்தி எடுத்தல், கையேந்திக் குழந்தையை வாங்குதல், கூடையில் மலரெடுத்தல் முதலியன பாட்டில் வருமிடத்தில் புட்பபுடம் காட்டப்படும்.



12. மகரம்

மகரம் என்றது மீன். கபோதக்கை இரண்டும் அகம்புறம் ஒன்ற வைப்பது இது.

காதல், நெருங்கிய தோழமை, ஒன்றி விளையாடல் முதலிய செய்திகளைக் குறித்துப் பொருள் புலப்படுத்த மகரம் மேற்கொள்ளப்படும்.



13. சயந்தம்

சயந்தம் பற்றிய நூற்பாவை அடியார்க்குநல்லார் தரவில்லை. இதனை, 'சயந்தனும் ஊர்வசியும் ஒருவரை யொருவர் நோக்கிக் காதற் பிணைப் புறுதலைக் காட்டும் கை' என்பர் வீபகாசுந்தரம். இது ஏற்புடைய கருத்தன்று. 'சயம் தம்' என்பதை 'ஜெயம்' (வெற்றிக்கை) என்பதன் திரிபாகக் கருதி, கோகருணாகரன் இவ்வாறு இரட்டைக் கை அமைத்துள்ளார். இது சரியானதா என்பது மேலாய்வுக்கு உரியதாகும்.



14. அபயவத்தம்

'அடைக்கலம் தருவதைக் காட்ட உணர்த்தும் கை' என்று பெருஞ்சொல்லகராதி இதைக் கூறும். இருகையும் சுகதுண்டமாக நெஞ்சுற நோக்கி நெகிழ்ந்து நிற்பது இது.

அடைக்கலம், பயமகற்றல், காத்தல் முதலிய செய்திகள் வருமிடத்து அபயவத்தம் மேற்கொள்ளப்படும்.



15. வருத்தமானம்

முகுளக்கையிற் கபோதக் கையை (புறாக்கை) எதிரிட்டுச் சேர்க்க வரும் இணைக்கை வருத்தமானம் என்பர்.

கண்ணன் குழலூதும் செயலுக்கு வருத்தமானக்கை காட்டப்படும் எனலாம்.

எழிற்கையும் தொழிற்கையும்

பிண்டி, பிணையலை விரித்துரைத்த உரையாசிரியர்கள் எழிற்கை, தொழிற்கை இவற்றிற்கு வகைகூறவில்லை. இவை கவனமுடன் ஆராயத்தக்கன. எழிற்கை, தொழிற்கை இவை இரண்டிற்கும் நுட்பமான வேறுபாடுகளே உண்டு. ஆதலால், இவற்றைச் சேரவைத்து ஆராய்தலே தக்கது.

"எழிற்கை – அழகுபெறக் காட்டும் கை; தொழிற்கை – தொழில்பெறக் காட்டும் கை" (அரங்18) என்பர் அரும்பதவுரைகாரர். அடியார்க்கு நல்லாரும் அவ்வாறே கூறுவர்.

அழகு கருதிக் காட்டப்படும் கை எழிற்கை. அது குறிப்பிட்ட ஒரு பொருளை உணர்த்தாது. ஆனால் தொழில்பெறக் காட்டும் கையான தொழிற்கை பொருளுணர்த்தும் பொருட்கை ஆகும்.

தொழிற்கை 'பொருட்கை' எனில், எழிற்கை பொருளற்ற — அர்த்தமற்ற கையா?

இக்கேள்விக்கு விடைகாணுவதற்குமுன், எழிற்கையும் தொழிற்கையும் வந்த வழிமுறை (வரலாறு) பற்றிச் சற்றே ஆராய்வோம்.

தமிழ் நாடக வரலாற்றில் 'கை வரலாறு' சங்கத் தமிழகத்தில் இருந்த 'வெண்கை'யிலிருந்து தொடங்குகிறது எனலாம். 'வெண்கை மகளிர்' (பதிற்.29), 'வெண்கை விழவு' (பதிற்.61) என்று வெண்கை வந்துள்ளதைச் சங்ககாலக் கூத்துவகைகளைக் காணும்போது முன்னர்க் கூறினோம்.

'வெண்கை' என்பதை ஆராய்ந்த கா. சிவத்தம்பி, அதைச் 'சைகை நாடகம்' (Miming[54]) என்று கூறுகிறார். அவிநயம் பற்றி அவரே இன்னோரிடத்தில்,

> தமிழ் நாடகம், சொல்லுக்கு முக்கியத்துவம் அளித்ததில்லை; முகபாவனைகளுக்கும் அவிநயத்திற்குமே முக்கியத்துவம் தந்தது[55]

என்று கூறுவர். முகபாவனைகளுக்கு முக்கியத்துவம் தந்தது என்று கூறுவது தவறு. தமிழ் நாடகம் கைகளுக்கு முக்கியத்துவம் தந்தது; முக பாவனைகளுக்கு முதன்மை தந்ததில்லை. 'கை வகை' தோன்றியதோடு, கலைநுட்பமான வளர்ச்சியை நோக்கி அது கவனத்தோடு முன்னேறியது எனலாம்.

வெண்பாபோல் எளிமையாய்ப் பொருள் உணர்த்தும் கை 'வெண்கை'. வெளிப்படப் பொருள் உணர்த்தலால் அது பொருட்கை; அதாவது பிண்டி! வெண்கையைப் பிண்டி என்று கருதினால், இரட்டைக்கையான பிணையலும் அன்றே இருந்திருக்க வேண்டும். பிண்டியும் பிணையலும் சங்ககாலத்திலேயே தோன்றிவிட்டன எனக் கருதுதல் பொருந்தும். சங்கப் பாடல்களில் பிண்டி, பிணையல் என்ற பெயர்கள் இல்லையே தவிர, கைகள் முதலான சைகைகளைக் காட்டிப் பொருள் புலப்படுத்தும் கோட்பாடு பண்டே உருவாகிவிட்டது எனலாம். இதற்குச் சாட்சியங்களாக,

> முன்னங் காட்டி முகத்தின் உரையா
> ஓவச் செய்தியின் ஒன்றுநினைந்து ஒற்றி (அகம். 5.)
>
> ஆய்மகள், நடுங்குசுவல் அசைத்த கையள் (முல்லைப். 14.)
>
> வாவெனக் கூறுவென் போலக் காட்டி (கலித்.47)

என இவை போன்று சங்கப் பாடல்களில் நிறையக் காணலாம்.

எழிற்கையும் தொழிற்கையும் சங்ககாலத்திற்குப் பிந்தியன; சிலப்பதிகாரக் காலத்தை நெருங்கி அவை உருவாகியிருக்கலாம். 'பழையன கழிதலும் புதியன புகுதலும்' என்றதைப் 'பழையன மிகுதலும் புதியன புகுதலும்' எனவும் கொள்வது பொருந்தும். கால வளர்ச்சியில் பிண்டியும் பிணையலுமான ஒற்றைக்கை, இரட்டைக்கை காட்டிப் பொருள் புலப்படுத்தும் 'சைகை மொழி'யான 'கைகள்' பலவாகப் பெருகி வளர்ந்தன. தமிழ் நாட்டியத்தில் புதிய கைகளும் உருவாயின.

ஆடும்போது ஒற்றைக் கையைச் சிலைபோல அசைக்காமல் நிறுத்திக் காட்டிப் பொருள் புலப்படுத்தியவர்கள், பின்னர் காலம் செல்லச்செல்ல ஆடியவாறே கையை அசைத்தும் வீசியும் பொருள்புலப்படுத்தினர். பிண்டி, பிணையல் என்று பெயரிட்டு, வகைபிரித்து, அவை இரண்டிற்கும் இலக்கண நூல்களும் இயற்றினர். நாடகத்திற்கும் இசைக்கும் நிறைய இலக்கண நூல்கள் எழுந்திருக்க வேண்டும். 'கைந்நூல்' (குறுந்.218) என்று குறுந்தொகையில் வருவது கைகளுக்கான இலக்கண நூலோ என்று நம்மை மருட்டும். அது சூலிக்குக் கையில் கட்டும் காப்புக்கயிறு எனத் தெரிகிறது.

பழந்தமிழர் ஆட்டக்கலையை வளர்த்து நிறைத்திருந்த காலமே இளங்கோவடிகளுக்கு முந்திய நூற்றாண்டு எனக் கருத இடமுண்டு. இல்லாவிட்டால் இளங்கோவடிகளுக்கு இத்தனை வளமான இசையறிவும் நாடக நுட்பங்களும் தெரிந்திருக்க வாய்ப்பில்லை. இதில் சற்றும் ஐயமில்லை.

'சுத்த நிருத்தம்' என்ற சமஸ்கிருதத் தொடரில் ஒரு வரலாற்றுண்மை ஒளிந்திருக்கிறது. இதன் அர்த்தத்தைப் பிற்காலத்தில் வந்தவர்கள் குழப்பி விட்டார்கள்; 'Pure dance' என்றெல்லாம் ஆங்கில வார்த்தைகளைக் காட்டிச் சிதைத்துவிட்டார்கள். உண்மையில் 'சுத்த நிருத்தம்' என்பது 'இலக்கணச் சுத்தமாக ஆடும் (கை முதலான) அசைவுகள்' என்றே பொருள்படும். பத்மா சுப்பிரமணியம் நிருத்த வகையைச் **சுத்த நிருத்தம், பிற்காலத்தில் வந்த நிருத்தம்** என்று இரு பெரும் வகைப்படுத்துகிறார். சுத்த நிருத்தம் என்பது பழையவை; தொன்மரபு உடையவை; இலக்கணமாக வலியுறுத்தப்பட்டவை.

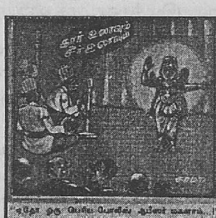
நாடகத்தின் பழமரபுகளைத் தொகுத்துக் கூறுவது நாடக இலக்கண நூல்களின் முறைமை. பிண்டி, பிணையல் என்பன பழைய மரபுகளின் வழிவந்தவை. ஆடல்மகள் அவற்றை முறைபிறழாமல் தம் நாடக நிகழ்வில் கடைப்பிடிக்கும்போது, தன் ஆக்கமாகச் சில அசைவுகளை – இலக்கணத்தை மீறி – அமைத்தலும் ஒரோவழி நிகழும். இதற்கு ஆடல் மகளுக்கு உரிமை உண்டு. அப்படிப் **பழைய இலக்கண நூல்களில் சொல்லப் படாத புதிய கைகளாக ஆடுவார் தன்னாக்கமாக உருவாக்கிய கையசைவு களையே எழிற்கைகள், தொழிற்கைகள் எனப்** பெயரிட்டு வகைப்படுத்தினர்.

எழிற்கை, தொழிற்கை என்று இளங்கோவடிகள் காலத்தில் சுட்டப்பட்ட கைகள், தொடக்க நிலையில் இலக்கணமீறலால் ஏற்கப்படாமல் மறுப்பிற்கு உள்ளாகியிருக்கலாம். ஆனால் அவற்றின் எழிலும் செயல்பொருளும் கண்ட நாடகச் சான்றோரால் பின்னர் அவை 'எழிற்கை', 'தொழிற்கை' எனச் சிறப்புறு பெயர் சூட்டப்பெற்று ஏற்கப்பட்டிருத்தல் வேண்டும். நம் திரைப்பட வரலாற்றில் காணும் ஒரு நிகழ்வை இங்கே ஒப்புநோக்குவது இக்கருத்தை அரண்செய்யும்.

திரைப்பட வரலாற்றில் 'படம்பிடித்தல்' என்பது தொடக்கத்தில், கேமராவை அசையாமல் நிறுத்தியே படம்பிடிப்பதாக இருந்தது. அப்போது 'நகர்தல்' (movements) என்பதே இல்லை. கேமரா நகர்தல் கூடாது என்பதே, அப்போதைய விதி, இலக்கணம்! பிறகு, கேமரா நகர்வு எப்படி வந்தது?

1904இல் வெளிவந்த 'மிகப் பெரிய ரயில் கொள்ளை' (The Great Train Robbery) என்ற திரைப்படம், 1903இல் எட்வின் எஸ்.போர்ட்டர் என்பவரால் தயாரிக்கப்பட்டு வந்தபோதுதான் உலக சினிமாவின் முதல் கேமரா நகர்வு – யாரும் திட்டமிடாமலே தற்செயலாக நடந்தது. ரயில் வண்டியிலிருந்து தப்பி ஓடுகிறார்கள் கொள்ளைக்காரர்கள். விறுவிறுப்பான அந்தக் காட்சியைப் படம்பிடித்துக்கொண்டிருந்த கேமராக்காரர் உணர்ச்சிவயப் பட்டார். ரயில் பெட்டியிலிருந்து தாவிக் குதித்து ஓடும் கொள்ளையர்களைக் கேமராவுக்குள் கண்வைத்துத் தொடர்ந்து அவர்களின் பாய்ச்சலைப் படம்பிடித்த அவர், ஆர்வத்தில் தன்னை மறந்து, கேமராவை அவர்கள் பக்கம் திருப்பியவாறே படம்பிடித்துவிட்டார். [பக்கவாட்டில் திருப்பிய இந்தப் 'பேன்' (Pan) நகர்வுதான் உலக சினிமாவின் முதல் நகர்வு.] இதை அப்போது யாரும் கவனிக்கவில்லை. படத்தைத் தொகுத்துப் போட்டுப் பார்த்த போதுதான் அதைக் கண்டார்கள். கேமராக்காரர் தப்பு செய்துவிட்டதாகப் பலரும் குறை கூறினார்கள். 'இல்லை. இதுவும் எதார்த்தமாக எழிலுற இருக்கிறது' என்று சிலர் அதனைப் பாராட்டினார்கள். அதன் பிறகே இயல்பான கேமரா நகர்வுகள் பற்றிய சிந்தனை, திரையுலகில் எழத் தொடங்கி, நகர்வு வகைகளும் பெருகின. இதுபோல உருவானவையே எழிற்கைகளும் தொழிற்கைகளும்.

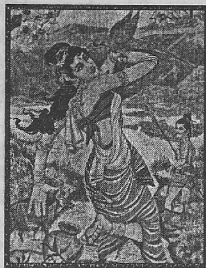
'கல்கி' இதழின் 1964 தீபாவளி மலரில் ஒரு சிரிப்புத் துணுக்கு வெளிவந்தது. கற்பனையாக அது நகைச்சுவைக்காகத் தரப்பட்ட துணுக்கே எனினும் இங்குச் சிந்திப்பதற்குரியது.



காவல்துறை அதிகாரியின் மகள் ஆடும்போது, 'கார் உலாவும்' என்ற பாடலடிக்குக் 'கார்' (car) உலாவரும் சாலையில் வாகன ஒழுங்கு செய்யும் காவலர்போல் கைகளைக் காட்டி ஆடியது ஆடுமகளின் கற்பனையில் உருவான புதிய கைவகை ஆகும். இது ஓர் உதாரணம்.

இன்னும் ஓர் உதாரணம் தருவோம்.

'அவன் தூதுவிட்ட கிளி வந்தென் கையில் அமர்ந்தது' என்ற பாடலடிக்கு அவிநயம்காட்டும் ஆடல்மகள் – (கீழேயுள்ள படத்தில் அவனையும் கிளியையும் மறந்துவிடுங்கள்) – இதே போலக் கிளி வந்து அமர்வதற்கு வசதியாகக் கையை முடக்கிப் பார்வையைக் கிளிமேல் வைத்து ஆடுகிறாள் என வைத்துக் கொள்வோம். இது பிண்டியில் / பிணையலில் எந்த வகை என்று சொல்வீர்கள்?



எந்த வகையிலும் சேர்த்தி இல்லை. நாட்டியநூலில் சொன்ன இலக்கணத்தை மீறியிருக்கிறாள். ஆனாலும், அவளது கைநிலை எழிலாக இருக்கிறதல்லவா? இதுதான் 'எழிற்கை'. எழிற்கை, தொழிற்கை இரண்டும் ஒற்றைக்கையிலும் வரும்; இரட்டைக்கையிலும் வரும்.

பிண்டி என்னும் ஒற்றைக்கை அசையக்கூடாது என்பது இலக்கணம். ஒற்றைக்கையை ஒருவர் அசைத்து ஆடினால், அது ஏற்கத்தக்க அர்த்தத்துடன் தோன்றும்போது அதைத் 'தொழிற்கை' என்று கூறி அங்கீகரித்தனர்! பதாகைக்கை அசையாமல் காட்டும்போது அது பிண்டி அதைக் கொடி அசைவதுபோல் ஆட்டிக் காட்டினால் அது தொழிற்கை; அதையே, பாரதிராஜாவின் படத்தில் ('பொத்தி வச்ச மல்லிகை மொட்டு' பாடலில்) வருவதுபோல, ஒருகண்ணை மறைத்துப் படிப்படியாகக் கீழே இறக்கி, மறைக்கப்பட்ட கண் மெல்ல மெல்ல வெளிப்படுமாறு காட்டினால் அது எழிற்கை!

நதியில் அலையடிக்கிறது என்பதை ஆட்டத்தில் காட்ட, ஆடுபவர் தன் இரு கைகளையும் பக்கவாட்டில் கிடையாக நீட்டி அலைபோலத் தோள் முதலாகக் கைநுனி வரை மேல்கீழாக அசைத்து நெளிந்து ஆடுவார். இதுபோல், 'கீழது மேலாய் மேலது கீழாய்' என்ற பாடலடிக்குக் கைகளை மேலும் கீழும் ஏற்றி இறக்கிக் காட்டுவர். 'ஆடுபாம்பே விளையாடு பாம்பே' என்ற பாடலடிக்கு ஆடுபவர் தன் இருகைகளையும் இணைத்துத் தலைக்குமேல் தூக்கிப் பாம்பு சீறி ஆடும் வினையை உருக்காட்சியாகக் காட்டி ஆடுவர். இவ்வாறு ஒரு செயலைப் பொருள்புலப்படுமாறு நடித்துக் காட்டுவதற்கு உதவுகிற அசையும் கைகளே தொழிற்கைகள் எனப்பட்டன. பொருளுணர்த்தி 'அசையும் கைகள்' தொழிற்கைகள் என அறிக. கீழே தரப்பட்டுள்ள படங்களைப் பாருங்கள்.





இங்குள்ள கைகள் பாடலில் வந்த கருத்திற்கு ஏற்பச் செயல்படுத்திக் காட்டிய கைகளாகவே தோன்றுகின்றன. இவை பாடலின் பொருளுணர்த்தினால் தொழிற்கைகள்; அன்றேல் எழிற்கைகள்.

எழிற்கைக்கும் தொழிற்கைக்கும் வேறுபாடு என்ன?

அழகுபெறக் காட்டும் கைகள் எழிற்கைகள் என்பர். இவை பொருளே உணர்த்துவதில்லை என்று கூறமுடியாது. எழிற்கையில் உளவியல் பொருள் இருக்கும்; பாட்டின் பொருளுக்கு ஏதோ ஒருவகையில் பொருந்தும்படியான கையசைவு இருக்கும். எழிற்கையின் உளவியல் பொருள், அதனை உணரவல்லார்க்கே புலப்படும். ஏனையோர் அதனை, அழகுக் கோலம் காட்டி ஆடுவதாகக் கருதுவர். அதனால் அது எழிற்கை எனப்பட்டது.

ஒரு குறிப்பிட்ட செயலை இன்னது என்று எளிதில் புலப்படுத்தும் கைகள் தொழிற்கைகள்.

கீழே தரப்பட்டுள்ள படங்களில் முதலிலுள்ள மூவர் கைகளை மட்டும் கவனியுங்கள். முதலாமவள் 'இது தகுமா' என்று ஏசுகிறாள்; இரண்டாமவள் 'உன் ஜம்பம் என்னிடம் பலிக்காது' என்கிறாள்; ஒருகையைக் கண்ணாடிபோல் பிடித்து மறுகையைத் தலைக்குமேல் வைத்துத் தன் முகம்பார்த்து ஒப்பனை செய்கிறாள் மூன்றாமவள். இப்படிச் செயல் உணர்த்தலால் இவை தொழிற்கைகள் ஆகும்.



1 2 3 4 5 6

எழிற்கைகளும் தொழிற்கைகளும் நாட்டிய நூலில் வரையறுக்கப்படாத கைகள். இவை ஆடுவாரின் அந்தந்த நேரத்துக் கற்பனை உத்திகளில் (improvisation) பிறக்கக் கூடியவையாக இருக்கும்; முன்திட்டமிட்டும் பிறர் ஆடும் வழக்கத்தைப் பின்பற்றியும் புதுக்கியும் மேற்கொள்ளப்படலாம். அவற்றுள் எளிதில் பொருள்புரியக் கூடியவை தொழிற்கைகள்; பொருள் புலப்படாவிட்டாலும் ரசித்து மகிழத்தக்க கைகள் எழிற்கைகள். பொருள் ஒருவர்க்குப் புரிந்தது, மற்றவர்க்குப் புரியாமல் போகலாம். ஆதலால் ஒருவர்க்குத் தொழிற்கையாக இருப்பது, மற்றவருக்கு எழிற்கையாக இருக்கும்!

மேலே தரப்பட்டுள்ள படங்களில் எழிற்கைகளும் உண்டு; தொழிற்கைகளும் உண்டு. ஒரு பயிற்சி போல, இவற்றுள் எழிற்கை, தொழிற்கைகளைக் கண்டுபிடியுங்கள்.

பிண்டி, பிணையல், எழிற்கை, தொழிற்கை முதலியன கொண்ட வகை இத்தன்மையது என்ற விதிமுறைகளை அறிந்தவனாக ஆடலாசிரியன் இருத்தல் வேண்டும் என்பது இங்குக் கருத்து.

2. கூடை செய்த கை வாரத்துக் களைதல்
வாரம் செய்த கை கூடையிற் களைதல்

கூடை செய்த கை, வாரம் செய்த கை என்று வரும் தொடர்கள் இக்காலத்தில் பொருள் தெளிவு பெறமுடியாதபடி உள்ளன. இங்கே கூடை, வாரம் இரண்டு சொற்களும் கையோடு தொடர்புடையன என்று தெரிகிறது. இவ்வடிகளுக்கு உரையெழுதும் அரும்பதவுரையாசிரியர்,

> *அகக்கூத்தினிடத்து ஒற்றையிற்செய்த கைத்தொழில் இரட்டிக்கிரட்டியிலும் ஒற்றையிலும் புகாமலும் களைதல். இன்னும் தேசியிற் கைத்தொழில் மார்க்கத்துப் புகுதாமலும் மார்க்கத்துக் கைத்தொழில் தேசியிற் புகுதாமலும் களைதலென்றுமாம். ஒற்றையும் இரட்டியும் தேசிக்கூறாதலானும், இரட்டியும் இரட்டிக்கிரட்டியும் வடுகிற்கூறாதலானும் என்றுமாம்*[56]

என்று இரண்டு மாதிரிப் பொருள் கூறுவர். அடியார்க்குநல்லாரும் அவ்வாறே கூறுவர். கூடை, வாரம் என்ற சொற்களுக்கு உரையாசிரியர்கள் எவரும் நேரடியான சொற்பொருள் இது என்று தெளிவுறச் சொல்லவில்லை.

பின்னும் அரங்கேற்றுகாதையில் கூடை, வாரம் என்று வருமிடமான,

> ***ஐதுமண் டிலத்தாற் கூடை போக்கி***
> ***வந்த வாரம் வழிமயங்கிய பின்றை*** (அரங். 152-153.)

என்ற அடிகளில் 'கூடை' போக்கி, வந்த 'வாரம்' என்று கூடையும் வாரமும் வந்துள்ளதைக் காணலாம். இங்கும் உரையாசிரியர்கள் கூடை, வாரம் என்பவற்றிற்குச் சொல் பொருள் கூறாமல், 'தேசிக் கூறெல்லாம் ஆடி முடித்து' என்றே உரையெழுதிச் செல்கின்றனர்.

> *கூடைபோக்கியென்றது – தேசிக்கு ஒற்றித்தொத்தலும் இரட்டித்தொத்தலுமேயாகலின் அவற்றை ஆடி முடித்தென்க. இவைகளல்லது இரட்டிக்கிரட்டி வரப்பெறாதென்க. வந்த வாரம் வழிமயங்கிய பின்றையென்றது – முதனடையினும் வாரத்தினும், தேசிக்கூத்தெல்லாம் ஆடி முடித்தென்க*[57]

என்பர் அடியார்க்கு நல்லார். இவ்வுரையில் வந்துள்ள முதனடையிலும் என்ற தொடரின் பொருள் என்ன?

மிடற்றுப்பாடல், தாளம், ஆடல் இவற்றை மிக மெதுவான வேகத்தில், சற்றே மெதுவான வேகத்தில், கூடுதலான வேகத்தில், இன்னும் கூடுதலான வேகத்தில் என்று நான்கு காலநிலைகளில் இயக்குதல் உண்டு. அந்நான்கு வேறுபட்ட கால அளவுடைய நிலைகள் 'நடைகள்' என்று கூறப்படும்.

1. முதல்நடை, 2. வாரநடை, 3. கூடைநடை, 4. திரள்நடை என்று நடைகள் நான்குவகைப்படும்.

கூடை, வாரம் குறித்து பத்மா சுப்பிரமணியம் தரும் விளக்கம் இதனோடு ஒப்புநோக்கத்தக்கது.

கூடை, வாரம் என்ற இரண்டு வார்த்தைகள் என்னவென்று கண்டுபிடித்துவிட்டால் இது வந்து பின்னால் தாளத்தில் சொல்கிறார். அப்போ, கூடை என்பது விளம்ப காலம் என்று சொல்கிறோமே முதல் நடை 'தையா தைய்' என்று மெதுவாகச் செய்கிறோமே, அந்த முதல் காலம் கூடை! அதற்குப் பிறகு 'தைய்யா தையி' என்று இரண்டாம் காலம் செய்கிறோமே, அது வாரம்! இந்த வாரத்திற்கு ஒரு சிறப்பு என்னவென்றால் ரொம்ப மெதுவாக இருந்தாலும் 'போர்' அடிக்கும். ரொம்ப விரைவாக இருந்தாலும் பல்லை உடைக்கும். இந்த இரண்டுக்கும் நடுவிலிருப்பதுதான் வாரம். அந்த வாரத்தில் இருந்தால் அதில் பாவமும் பிடிக்கிறது. ரொம்ப அழகாக இருக்கும்[58]

என்று கூறுவதால் கூடை, வாரம் இரண்டும் ஆட்டத்தின்போது கை அவிநயம் பிடிக்கும் கால அளவு (Duration) என்பதை உணரலாம்.

முதல்நடை மிகக்கூடுதலான நேரம் கொண்டது. அதனினும் சற்றுக் குறைந்த - கொஞ்சங் கூடுதல் நேரம் எடுத்து மெதுவாகக் கைகாட்டி ஆடுவது கூடை; ஒரு வரம்புக்கு உட்பட்ட கால அளவில் கைகாட்டி ஆடுவது வாரம் என்று கருதலாம். **கூடுதலான கதி 'கூடை' எனப்பட்டது. வரம்புடைய கதி 'வாரம்'** எனப்பட்டது எனக் கூடை, வாரம் என்பதன் சொற்பொருள் கூறலாம். இதனை உரையாசிரியர் கூடைக்கதி, வாரக்கதி என்றும் சுட்டுவது காண்கிறோம்.

கூடைக்கதியில் கூடுதலான நேரம் மெதுவாகக் காட்டும் கையை வாரக்கதியில் காட்டாமலும், வாரக்கதியில் வரம்புடைய நேரத்திற்குள் காட்டும் கையைக் கூடைக்கதியில் காட்டி விடாதபடி உளவியல்படி நேர அளவு அறிந்து அவிநயிக்கத் தெரிந்தவனாக ஆடலாசான் இருத்தல் முக்கியம். ஏனெனில், ஆடுவார் எத்தனை அழகாக ஆடினாலும் நேர அளவு கூடினாலும் குறைந்தாலும் பார்வையாளர்க்குச் சுவை குன்றிவிடும்.

3. பிண்டி செய்த கை ஆடலிற் களைதல்
ஆடல் செய்த கை பிண்டியிற் களைதல்

இவ்வடிகளுக்கு உரையெழுதும் அடியார்க்குநல்லார்,

ஆடல் நிகழுமிடத்து அவிநயம் நிகழாமலும், அவிநயம் நிகழுமிடத்து ஆடல் நிகழாமலும் களைதல்[59]

என்று கருத்துரைக்கிறார். இது எளிமையாகப் புரிகிறது. பிண்டி என்னும் கை காட்டும்போது பார்வையாளர்கள் கை அவிநயப் பொருளை உள்வாங்குதற்கு வாய்ப்பாக ஆடலைத் தவிர்த்தல் வேண்டும்; அதேபோல்,

ஆட்டம் நிகழும்போதே கை அவிநயம் காட்டினால், ஆட்டத்தையும் ரசிக்க முடியாது; கை அவிநயப் பொருளையும் உள்வாங்க முடியாது. எனவே, அவிநயமும் ஆடலும் கலந்து ஒன்றையொன்று மேவிப் பார்வையாளரை இரண்டையும் துய்க்க முடியாதபடி செய்துவிடக் கூடாது என்பதில் ஆடலாசான் எச்சரிக்கையாக இருக்க வேண்டும் என்பதை இதனால் வலியுறுத்துகிறார் இளங்கோவடிகள்.

4. குரவையும் வரியும் விரவல செலுத்துதல்

அரும்பதவுரையாசிரியர் இதற்கு,

> *குரவையும்......செலுத்தி யென்றது – குரவைக்கூத்திற்குரிய கால்களும் வரிக்கூத்திற்குரிய கால்களும் தம்மில் விரவாதபடி செலுத்தியென்றவாறு*[60]

என்று பொருள் கூறுவர். அடியார்க்குநல்லார்,

> *குரவைக்கூத்திற்குரிய கால்களும் வரிக்கூத்திற்குரிய கால்களும் தம்மில் விரவாதபடியே கூத்தை நடத்தியென்க*[61]

என்பர். இரண்டு உரையாசிரியர்களுமே **இது கால் அடைவுகள் பற்றிக் கூறுவதாகக் கருதுகின்றனர்.** முன்னர்க் கைகளைப் பற்றிக் கூறிய இளங்கோவடிகள் இங்குக் கால்கள் பற்றிக் கூறுகிறார் என்பது ஏற்புடையதாகவே தோன்றுகிறது.

குரவைக் கூத்து என்பது பற்றிச் 'சங்கப் பாடல்கள் காட்டும் கூத்து வகைகள்' என்ற பகுதியில் விரிவாகப் பார்த்தோம். சங்க காலத்திற்குப்பின், **குரவை செவ்வியல் கூத்து** (Classical) ஆயிற்று எனலாம்.

வரி என்றது வரிக்கூத்துக்களை. "சிந்துப் பிழுக்கை" என்ற நூற்பாவினை முன்னர்க் கண்டோம். **வரி கிராமியக் கூத்து** (Folk). மாதவி அரங்கேற்றத்தில் குரவையும் இருந்தது; வரியும் இருந்தது.

குரவை, வரி இவற்றின் காலடைவுகள் வேறுபாடு பற்றிய அறிவும் ஆடலாசானுக்குத் தேவை.

தாளக் கணக்கறிந்து கால்பெயர்த்து ஆடும் வழக்கம் பழந்தமிழகத்தில் இருந்தது. கொற்றவை வழிபாட்டில் பேய் உருவம் தாங்கி ஆடும் ஆடல்மகளிர் நாடகக்களரியில் (அரங்கில்) கால்பெயர்த்து ஆடுவதைப் புறநானூறு காட்டுகின்றது.

> ***பேஎய் மகளிர் பிணந்தழூஉப் பற்றி***
> ***விளர்ஊன் தின்ற வெம்புலால் மெய்யர்***
> ***களரி மருங்கில் கால்பெயர்த்து ஆடி*** (புறம்.359.)

என்னும் அடிகள் கால்பெயர்த்து ஆடும் முறையின் தொன்மையைக் காட்டும் சான்றாகும்.

சாலினி ... நடுவூர் மன்றத்து அடிபெயர்த்து ஆடி (சிலப். 12: 11.)

என்று சிலப்பதிகாரத்திலும் அடிபெயர்த்தாடுவது வருவது காணலாம்.

கூத்தின் தாளப் பகுதிக்குக் காலடைவுகளே உயிர்நாடியாகும். அடைவு என்பது தென்னிந்திய நடன வகைகளுக்கும், கும்மி, கோலாட்டம், ஒயிலாட்டம், தேவராட்டம் முதலிய நம் சிற்றூர் ஆட்டங்களுக்கும் உரியதாகும். ஆட்டங்களில் பாதங்கள் கொள்ளும் நிலைகளும் இயக்கங்களும் அடைவுகள் எனப்பட்டன. 'அடவு' என இது சிதைந்து வழங்கும். அடைவுகள் என்ற சொல்லாட்சி பழம்பாடல்களிலோ சிலப்பதிகாரத்திலோ இல்லை. 'அடிபெயர்த்தாடுதல்' என்பது கால் அடைவுகள் அனைத்திற்கும் உரிய பொதுச் சொல்லாகும். இன்று பரதநாட்டியத்தில் அடைவுகள் சம அடைவு, நட்டடைவு, குத்தடைவு, தட்டடைவு, சறுக்கடைவு, வழுக்கடைவு, எவ்வடைவு, தவ்வடைவு, வடிம்புப்பாதம், சுற்றடைவு, குஞ்சிதபாதம், நாகபாதம் எனப் பலவகைகள் கூறுவர். இவற்றைச் சுருக்கமாக இங்கே விளக்குவோம்.



1. சம அடைவு

இரு பாதங்களையும் குதிங்காலான பின்புறங்களைச் சேர்த்தும் விரலுள்ள முன்பகுதிகளை அகட்டியும் வைத்துக் கொள்ளும் நிலையைச் சமபாதம் அல்லது சம அடைவு என்பர். கடவுளையோ பெரியோர்களையோ பாடி ஆடிமுடித்து வணங்கி எழுந்து நிற்கும்போது கொள்ள வேண்டிய காலடைவு இது.



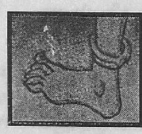
2. நட்டடைவு

(ஒரு காலை முழுதுமாய் மிதித்த நிலையில், மறுகாலின்) முன்விரல் பகுதியை மேலே தூக்கி நிறுத்திக் குதிங்காலைத் தரையில் நட்டு ஊன்றுதல் நட்டடைவு என்று கூறப்படும். சபதம் ஏற்பது போன்ற பொருளில், வீரவுணர்வில் பாட்டு வரும் இடங்களில் ஆடுவோர் இரு கைகளையும் இடுப்பில் ஊன்றி, அல்லது தலைக்குமேல் உயர்த்தி ஒருகாலால் நட்டடைவு கொள்ளுதல் நாட்டிய வழக்கு.



3. குத்தடைவு

பாதத்தின் முன்விரல் பகுதியைத் தரையில் குத்தி ஊன்றி நிறுத்துவது குத்தடைவு. கள்வர் தம் பாதச்சுவடு ஒலிக்காத படி மெல்ல நடத்தல், தரையில் பரப்பிய தானியங்கள்மீது நடத்தல் முதலானவை பாட்டில் வருமிடத்து இந்தக் குத்தடைவு காட்டி நடித்தல் நாட்டிய வழக்கம்.



4. தட்டடைவு

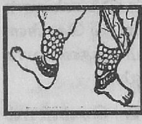
பாதத்தின் முழுப்படத்தையும் (பாத அடிப்பரப்பு முழுவதையும்) தரையில் 'சப்'பென்று தட்டுவது தட்டடைவு எனப்படும்.

சம அடைவில் ஊன்றுவதோ தட்டுவதோ இல்லை. நட்டடைவு, குத்தடைவு, தட்டடைவு மூன்றிலும் தாளக் கணக்கிற்கேற்பக் காலடைவு கொள்ளுதல் ஆட்டத்தில் அழகும் பொருளும் சேர்க்கும். இதனால் இம்மூன்றையும் அடைவுகளுள் 'முக்கண்கள்' என்பர்.



5. சறுக்கடைவு

மேற்சுட்டிய அடைவுகளில் நகர்தலான இயக்கம் இல்லை. சறுக்கடைவில் நகர்தல் உண்டு. பாதத்தின் முன்விரல் பகுதியைத் தரையில் ஊன்றிய நிலையில் சறுக்கித் தேய்த்து நகர்த்திச் செல்வது சறுக்கடைவு எனப்படும்.



6. வழுக்கடைவு

பாதத்தின் குதிங்கால் பகுதியை ஊன்றிச் சேற்றில் வழுக்குவதுபோல் தரையை வழுக்கி நகர்த்தும் நகர்வு வழுக்கடைவு எனப்படும்.



7. எவ்வடைவு

இரண்டு கால்களின் முன்விரல்பகுதிகளைத் தரையில் ஊன்றிக் குதிங்காலை உயர்த்தி, முழு உடலையும் மேலே தூக்கி எவ்வுவது எவ்வடைவு எனப்படும்.



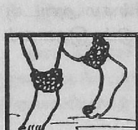
8. தவ்வடைவு

தாவுவது (தாண்டுவது) தவ்வடைவு. அதாவது, சிறு பள்ளத்தை, கல்லைத் தாண்டிச் செல்வதுபோல் பாவித்து கால்களை நகர்த்துவது தவ்வடைவு ஆகும். குதிரை ஓடுவது அல்லது குரங்கு கிளைகளில் தாவுவது முதலியன பாட்டில் வரும்போது அதனை அவிநயித்துக் காட்டத் தவ்வடைவு மேற்கொள்ளப்படும்.



9. வடிம்புப் பாதம்

வடிம்பு என்பது நீர்வடிவதைக் குறிக்கும். பாதத்தில் பட்ட நீரை வடிப்பதுபோல் பாதத்தைப் பக்கவாட்டில் சாய்ப்பது இது. அதாவது பாதத்தின் ஓர விளிம்பைச் சாய்த்துக் காலை ஒருச்சாய்த்து வைத்து நிற்றல் வடிம்புப் பாதம் எனப்படும்.



10. சுற்றடைவு

ஆடிடத்தில் ஒரு குறிப்பிட்ட புள்ளியைச் சுற்றி சிறு வட்டமாகச் சுற்றி வருதல் சுற்றடைவு எனப்படும். மண்டிலப்பாதம், வடுகுப்பாதம் என்றும் இதற்கு வேறு பெயர்கள் உண்டு.



11. குஞ்சிதபாதம்

ஒரு காலைச் சற்று வளைத்துத் தரையில் ஊன்றி, மறு காலைக் குஞ்சிதமாக (தொங்கும் நிலையில்) நிற்றல் குஞ்சிதபாதம் எனப்படும். தில்லைக் கூத்தப்பிரான் ஆடிய திருக்கோலம் இது. வலக்காலை ஊன்றி இடக்காலைக் குஞ்சிதபாதமாகத் தூக்கிப் பாண்டியன் வேண்டுகோளுக்கு இரங்கி மதுரை வெள்ளியம்பலத்தில் சிவபெருமான் கால்மாற்றி ஆடிய கோலத்தைப் படத்தில் காண்கிறோம்.



12. நாகபந்தம்

இரண்டு கால்களின் படங்களையும் இடவலமாக மாற்றி வைத்தல் நாகபந்தம் என்று கூறப்படும். கண்ணன் குழலூதும்போது இடப்பாதம் சமஅடைவு கொள்ள, அதன்முன்னே கால்பின்னி வலப்பாதம் குத்தடைவாக நிற்கும் எழில் தோற்றம் நாகபந்தத்தின் கலப்பு அடைவாகும்.

'வெண்கை விழவு' என்று பதிற்றுப்பத்து கூறிய செவ்வியல் நாடகத்தையே மாதவி ஆடினாள். வெண்கை விழவுபோல் குரவையும் செவ்வியல் கலையானது. கிராமியக் கலையான வரிக்கூத்தில் கை காட்டுதல் இல்லை; காலடைவுகளே இருக்கும். அக் காலடைவுகளும் இலக்கணமற்ற எழிற்கால்கள்!

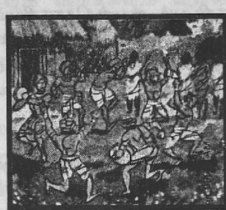
செவ்வியல் ஆட்டமான குரவையில், கைகள் பிண்டி, பிணையல் எனப் பகுக்கப்பட்டுப் பொருள் தருவனவாய் இருந்ததைப் போலவே, காலடைவுகளும் பொருளோடு கையாளப்பட்டன. இவ்வாறு பொருள்படும் நிலை சிற்றூர்க் கலையான வரிக்கூத்தில் இருப்பதில்லை. 'எழிற்கை' போன்ற 'எழிற்கால்கள்' அவை. அழகு கருதியே அவற்றில் காலடைவுகள் கையாளப் பட்டன. 'ஒயில்' ஆட்டம் தாளத்திற்கு ஏற்ப ஒயிலாகக் காலசைத்து ஆடுவதாலேயே அப்பெயர் பெற்றது.

செவ்வியல் குரவையின் காலடைவுகளோடு வரிக்கூத்தின் காலடைவுகளைக் கலந்து ஒன்றோடொன்று விரவிவிடாதபடி கவனமாக இருக்க வேண்டும் என்றே இளங்கோவடிகள் இங்கே, 'குரவையும் வரியும் விரவல செலுத்தி' என்ற வரியில் புலப்படுத்துகிறார். உதாரணமாக, 'சம அடைவு' என்பது செவ்வியலாட்டத்தில், கடவுளையோ பெரியோர்களையோ பாடி ஆடிமுடித்து வணங்கி எழுந்து நிற்கும்போது கொள்ள வேண்டிய அடைவு ஆகும். சிற்றூர் ஆட்டங்களில் சம அடைவு என்பது எத்தருணத்திலும் அழகுக்காக மேற்கொள்ளப்படும். இதனைக் கீழுள்ள படங்கள் காட்டும்.

இதுபோல், குதிரை தாவி ஓடுவது அல்லது குரங்கு கிளைக்குக்கிளை தாவுவது என்பதைக் காட்டும்போது தவ்வடைவு கொள்ள வேண்டும் என்பது செவ்வியல் வழக்கம். கிராமிய ஆட்டங்களில் தவ்வடைவு அழகு கருதி எந்தவிடத்திலும் மேற்கொள்ளப்படும்.





ஆடும்போது குரவைக்கூத்தும் வரிக்கூத்தும் ஒன்றோ டொன்று விரவிவிடாதபடி ஆடவும் ஆட்டுவிக்கவும் வல்லவனாக ஆடலாசிரியன் விளங்கவேண்டும் என்பது கருத்து.

ஆடலாசான் தகுதிகள் கூறும் ஒரு பழைய நூற்பா

இருவகை பல்வகை என்னும் விலக்கோடு
அரியவுறுப் புப்பதினொர் ஆட்டுக் — குரவை
வரி,சொக்கம், அவிநயம், நாடகம் என்றிவற்றால்
தக்கவனே ஆடலா சான்[62]

என்றொரு நூற்பாவினை அடியார்க்குநல்லார் மேற்கோளாக எடுத்தாண்டுள்ளார். இளங்கோவடிகள் கூறும் ஆடலாசான் தகுதிகளிலிருந்து இந்நூற்பா மிகக் குறைந்த தகுதிகளையே தந்துள்ளது. இந்நூற்பா கூறும் ஆடலாசானின் தகுதிகள், 1.இருவகைக் கூத்து, 2பல்வகைக் கூத்து, 3.விலக்கு என்னும் அரிய உறுப்புகள், 4.பதினோராடல், 5.குரவை, 6.வரிக்கூத்து, 7.சொக்கம் என்னும் சுத்த நிருத்தம், 8.அவிநயக் கூத்து என்னும் கையால் புலப்படுத்தும் கூத்து, 9நாடகம் என்னும் கதை தழுவி வரும் கூத்து ஆகியன. அரங்கேற்றுகாதையின் செய்தியை வைத்து யாரோ சுருக்கமாக உருவாக்கிய வெண்பா இது எனக் கருதலாம்.

(2) இசையாசிரியன் தகுதிகள்

நாடகத்திலிருந்து பிரித்துப்பார்க்க முடியாத கூறு, இசையாகும். இசைக்குரிய ஆசிரியன் யாழ் முதலான கருவியிசையிலும் மிடற்றிசையிலும் திறனாளியாகத் திகழ வேண்டும் என்பர்.

யாழும் குழலும் சீரும் மிடறும்
தாழ்குரல் தண்ணுமை ஆடலொடு இவற்றின்
இசைந்த பாடல் இசையுடன் படுத்து

> வரிக்கும் ஆடற்கும் உரிப்பொருள் இயக்கித்
> தேசிகத் திருவின் ஓசை கடைப்பிடித்துத்
> தேசிகத் திருவின் ஓசை யெல்லாம்
> ஆசின்று உணர்ந்த அறிவினன் ஆகிக்
> கவியது குறிப்பும் ஆடல் தொகுதியும்
> பகுதிப் பாடலும் கொளுத்துங் காலை
> வசையறு கேள்வி வகுத்தனன் விரிக்கும்
> அசையா மரபின் இசையோன் தானும் (அரங். 26-36)

இதற்குப் பொழிப்புரை தரும் அரும்பதவுரையாசிரியர்,

> யாழ்ப் பாடலும், வங்கியப் பாடலும், இருவகைத் தாளக் கூறுபாடுகளும், மிடற்றுப் பாடலும், மந்தமாகிய சுரத்தினையுடைய தண்ணுமையும், அகக்கூத்துப் புறக்கூத்துப் பதினோராடலென்னும் கூத்துக்களும் வல்லனாய் இவற்றுடனே சேரச் செய்த உருக்களை இசை கொள்ளும் படியும் இரதம் பொருந்தும்படியும் புணர்க்கவும் வல்லனாய் இருவகைப்பட்ட பாடல்களுக்கும் பொருளான இயக்கம் நான்கினையும் அமைத்துத் தேசாந்தரங்களில் பாடைகளையும் அறிந்து அந்தப் பாடைகள் இசைபூணும்படியையும் அறிந்து இயற்புலவன் நினைவும், நாடகப் புலவன் ஈடும் வரவுகளும் இவற்றுக்கு அடைத்த பாடல்களும் தம்மிற் சந்திக்குமிடத்துக் குற்றந் தீர்ந்த நூல் வழக்காலே வகுக்கவும் விரிக்கவும் வல்லனாயுள்ள இசைப்புலவனுமென்றவாறு[63]

என்று முன்னுரை போலச் சுருக்கமாக விளக்குகின்றார்.

இசையாசிரியன் தகுதிகளைப் பின்வருமாறு பட்டியலிடலாம்.

1. யாழ், குழல் என்னும் இசைக்கருவிகளின் அறிவுடைமை,
2. மட்டத்தாளம், சாய்ப்புத்தாளம் என்னும் இருவகைத் தாளம் பற்றிய அறிவுடைமை,
3. மிடற்றுப்பாடல் என்னும் குரலிசைப்பாடலைப் பாடும் திறமை,
4. தண்ணுமை என்னும் மத்தளக் கருவியை முழக்கும் திறமை,
5. கூத்தில் ஏற்றவாறு இசைபுணர்ப்பதில் வல்லவனாய் இருக்கும் திறமை,
6. பாடலின் பொருளுக்கும் உணர்வுக்கும் ஏற்ப இசையமைக்கும் திறமை,
7. முதல்நடை, வாரம், கூடை, திரள் என்னும் நான்கு நடைகளிலும் பாடும் திறமை,
8. நாட்டிலுள்ள பல்வேறு மொழிகளின் இசையமைப்பு முறைகளில் அறிவுடைமை,

9. பாடலை இயற்றிய கவிஞனது பொருள் குறிப்பறிந்தும், ஆடுவார் ஆடும் செயல்முறை அறிந்தும் அவற்றிற்கு ஏற்பப் பாடலை இசையோடு பொருத்தும் திறமை,
10. இசைநூல் கூறியுள்ள விதிமுறையை மீறாமல், வேண்டியவிடத்தில் இசையை வகுக்கவும் விரிக்கவும் வல்ல மரபு அறிந்த அறிவுடைமை

ஆகிய பத்தும் இசையோன் தகுதிகள் ஆகும். இவற்றை இனி விளக்கமாகக் காண்போம்.

யாழும் குழலும்

இசைக் கருவிகளுள் இளங்கோவடிகள் குழலுக்கு முன்னதாக யாழினைக் கூறியுள்ள வைப்புமுறை இன்றைக்கு நமக்குப் புதிதாக உள்ளது. தமிழ் இலக்கியப் பரப்பில் யாழினும் குழலே முதலிடம் பெறுவதுதான் நம் வழக்காறு ஆகும்.

குழல் அகவ யாழ்முரல (பட்டினப். 156.)

குழலினிது யாழினிது என்பதம் மக்கள்
மழலைச் சொல்கேளா தவர் (குறள். 66.)

குழல்வழி யாழெழீஇத் தண்ணுமைப் பின்னர்
முழவியம்பல் ஆமந்திரிகை (சீவக. 675. நச். மேற்கோள்.)

என்று யாழுக்குமுன் குழலினை முன்னிலைப்படுத்துவதையே தமிழ்ப் பரப்பில் பார்க்கிறோம்.

இளங்கோவடிகளே தம் சிலப்பதிகாரத்தின் பிற பகுதிகளில் குழலினை யாழுக்கு முற்படுத்திக் கூறியுள்ள வைப்பு முறையையும் காணமுடிகிறது.

குழலும் யாழும் அமிழ்துங் குழைத்தநின்
மழலைக் கிளவிக்கு வருந்தின வாகியும் (சிலப். 2: 58-59)

குழல்வழி நின்றது யாழே (சிலப். 3: 139.)

குழலினும் யாழினும் குரல்முதல் ஏழும் (சிலப். 5: 35)

என்று மற்ற இடங்களில் குழல் கருவியை முன்னிலைப் படுத்திவிட்டு, இசையாசிரியன் தகுதி கூறுமிடத்து மட்டும் யாழினை முன்னிலைப்படுத்திக் கூறியிருப்பது ஏன்? இது சிந்திக்கற்பாலது.

குழல் பற்றிய செய்திகளை 2000 ஆண்டுகளுக்கு முந்திய நம் சங்கப் பாடல்களில் பார்க்க முடிகிறது. 2500 ஆண்டுகளுக்கு முந்திய தொல்காப்பியத்தில் குழல் பற்றிய செய்தியே இல்லை! ஆனால், யாழ் பற்றிய செய்திகள் உண்டு! 'வில்யாழ்' (பெரும்பாண். 182.) என்பது வில்லை வைத்து வேட்டையாடிய வேட்டைச் சமூகத்து இசைக்கருவி ஆகும். இதனால், தமிழிசைக் கருவிகளில் குழலுக்கும் காலத்தால் முந்தியது யாழ் ஆகும்.

இதனால்தான் போலும் 'யாழும் குழலும்' என்று இளங்கோவடிகள் யாழுக்கு முதலிடம் தந்தார் என்று கருதலாம்.

சீரும் மிடறும்

'சீர்' என்றது வண்ணத்தையும் தாளத்தையும் குறிக்கும். அரும்பத வுரையாசிரியர் இதனை, "சீருமென்றது – 'செம்முறை ... நிமிர்த்தல்' என்று சொல்லப்படாநின்ற வண்ணக் கூறுபாட்டையும் இருவகைத் தாளக் கூறுபாட்டையும் பாலை நிலையினையும் பண்ணு நிலையினையும் நிலப்படையகத்தும் தூய்தாகக் காட்டும் தன்மையும் என்றவாறு" என்பர்.

பாடலுக்கு இசையமைப்பவனுக்குப் பண்ணின் அறிவும் தாளத்தின் அறிவும் இன்றியமையாத அறிவுகள் ஆகும். பாடற் பொருளுக்கு ஏற்ற பண்ணை முதலில் தேர்ந்தெடுத்தல் வேண்டும். அன்பு, அருள், இரக்கம், வீரம், காமம் முதலிய பண்புகட்கு ஏற்ற பண்களையும், தாளத்தின் பல்வேறு நடைகளையும் பயன்படுத்தும்போதுதான் கேட்பவர்க்குச் சுவை பெருகும்.

'வண்ணக் கூறுபாடு' என்று அரும்பதவுரைகாரர் கூறுவது இசைப்புலவனுக்கு இருக்க வேண்டிய ஒரு தகுதியாகும். **வண்ணம் என்பது எழுத்து ஒலியை அடுக்கி இசைக்கும் ஓசைத்திறம்** என்று கூறலாம். பேச்சு வழக்கில் இருந்த ஒலியடுக்குகள், பாடலை இசைக்கும்போதும் வண்ணமாக வளர்ந்தன. தொல்காப்பியர் வண்ணத்தின் வகை 20 என்பார். அவற்றுள் ஒன்று பாஅ வண்ணம்.

பாஅ வண்ணம்
சொற்சீர்த் தாகி நூற்பால் பயிலும் (தொல். பொருள். செய்யு.212)

என்று பாஅ வண்ணம் பற்றிக் கூறுவர். சொல்லே சீராக வந்து நின்று பரந்த ஓசைப்பட்டு நிற்கும். ஓர் அடியில் நான்கு சீர் வரும்போது தாளத்தோடு பாடுவது சரியாக வரும். ஆனால், கலிப்பா போன்றவற்றில் ஒரு சொல் மட்டும் தனிச்சீராக வரும்போது, தாளம் சரியாக அமையாது. அப்போது பாடுபவர் பாடலடியை இசையால் நிரப்பிக் கொள்ளுதல் வேண்டும். இது பாஅ வண்ணம் எனப்பட்டது. இப்படிப் **பாடுவோர் தம் திறனால் இசைவழி உருவாக்கும் ஒலியடுக்கு வகையே வண்ணம்** எனப்படும். வண்ணக் கூறுபாடுகளையும் தாளங்களையும் இசைப்புலவன் அறிந்திருத்தல் **சீர்** எனப்பட்டது. தாளம் சங்கப் பாடல்களிலும் சொல்லப்பட்டுள்ளது.

குறக்குறு மாக்கள் தாளங் கொட்டும் *(நற் 95.)*

என்பதால், கைத்தாளங் கொட்டும் வழக்கம் பண்டே இருந்ததை அறியலாம்.

மட்டத்தாளம், சாய்ப்புத்தாளம் என்னும் இருவகைத் தாள முறைகளை அறிந்திருப்பது இசைப்புலவனுக்கு உரிய தகுதியாகும்.

'மிடறு' என்றது குரலினால் பாடும் வாய்ப்பாட்டு ஆகும். இதனை அரும்பதவுரையாசிரியர், "மிடறுமென்றது – மூலாதாரந் தொடங்கிய

மூச்சைக் காலாற் கிளப்பிக் கருத்தாலியக்கி ஒன்றெனத் தாக்கி இரண்டெனப் பகுத்துப் பண்ணீர்மைகளைப் பிறப்பிக்கப்பட்ட பாடலியலுக்கு அமைந்த மிடற்றுப் பாடலுமென்றவாறு" என்று நீண்டதொரு விளக்கம் தருகிறார். மூலாதாரமான மூச்சைக் காற்றால் கிளப்பி இசைமுறை பிறழாதபடி மிடற்றால் பாடும் பாடல் திறன் பெற்றவனாக இசையாசிரியன் திகழ வேண்டும் என்பது இதன் கருத்தாகும்.

மிடற்றுப் பாடலைப் பாடும்போது 'உடல் குற்றங்கள்' நேராதவாறு பாடுதல் வேண்டும். சீவக சிந்தாமணி காந்தருவதத்தையார் இலம்பகத்தில் (பாடல் 658) நச்சினார்க்கினியர் உரையெழுதும்போது ஒரு மேற்கோள் பாடலைக் காட்டிப் பாடுவாரின் உடற் குற்றங்கள் ஏழினைக் குறிப்பிடுவர்.

கண்இமையா கண்டம்துடியா கொடிறு அசையா
பண்ணளவும் வாய்தோன்றா பல்தெரியா — எண்ணிலிவை
கள்ளார் நறுந்தெரியல் கைதவனே கந்தருவர்
உள்ளாளப் பாடல் உணர். (சீவக. காந்தருவ. 658. நச். மேற்.)

கருங்கொடிப் புருவம்ஏறா கயல்நெடுங் கண்ணும் ஆடா,
அருங்கடி மிடறும் விம்மா, அணிமணி எயிறும் தோன்றா,
இருங்கடல் பவளச் செவ்வாய் திறந்தவள் பாடினாளோ
நரம்பொடு வீணை நாவில் நவின்றதோ என்று நைந்தார்

(சீவக. காந்தருவ. 658. நச். மேற்.)

இந்த ஏழினோடு, பரஞ்சோதி முனிவர் தம் திருவிளையாடற் புராணத்தில் விறகுவிற்ற படலத்தில்,

வயிறது குழியவாங்கல் அழுமுகங் காட்டல்
செயிறது புருவம் ஏறல் சிரம்நடுக்குரல் கண்ணாடல்
பயிரது மிடறு வீங்கல் பையென வாய்அங்காத்தல்...

(விறகுவிற்ற படலம், 29)

என்ற பாடலையும் கருத்தில் கொள்ள உடற்குற்றங்கள் மொத்தம் பத்து என்று கணக்கிடலாம். அவை, 1.கண் இமைத்தல், 2.கண் ஆடுதல், 3.புருவம் ஏறுதல், 4.கழுத்து வீங்குதல், 5.கழுத்து துடித்தல், 6.வாயைப் பெரிதாகப் பிளத்தல், 7.பல் தெரிதல், 8.வயிறு குழிய வாங்குதல், 9.அழுகை முகம் காட்டுதல், 10.தலை நடுங்குதல் ஆகிய பத்தும் பாடுவோர் செய்யக் கூடாது.

தண்ணுமை வாசித்தல் மற்றும் ஆடலுக்கு இசைபுணர்த்தல் தகுதிகள்

இருமுகத் தோல் கருவி தண்ணுமை ஆகும். இது இன்று மத்தளம் என்று அழைக்கப்படுகிறது. இளங்கோவடிகள் 'தாழ்குரல் தண்ணுமை' என்று மட்டுமே சொல்லியிருக்க, அடியார்க்குநல்லார் தண்ணுமை முதலான தோல் கருவிகள் அனைத்து வகைகளையும் வாசிக்கும் திறம் பெற்றவனாக இசையாசிரியன் திகழ வேண்டும் என்று உரையெழுதுகிறார்.

> *தாழ்குரல் தண்ணுமையென்றது – தாழ்ந்த குரலினையுடைய தண்ணுமைக்கருவி முதலாயின வாசித்தலுமென்க. அவையாவன: பேரிகை, படகம், இடக்கை, உடுக்கை, மத்தளம், சல்லிகை, கரடிகை, திமிலை, குடமுழா, தக்கை, கணப்பறை, தமருகம், தண்ணுமை, தடாரி, அந்தரி, முழவு, சந்திரவளையம், மொந்தை, முரசு, கண்விடுதூம்பு, நிசாளம், துடுமை, சிறுபறை, அடக்கம், தகுணிச்சம், விரலேறு, பாகம், உபாங்கம், நாழிகைப்பறை, துடி, பெரும்பறையெனத் தோலாற் செய்யப்பட்ட கருவிகள்*[64]

என்று தோல்கருவிகளின் பட்டியலை அடுக்கிக் கூறுவதைக் காணலாம். வெறும் தண்ணுமை மட்டுமின்றி அதனை உள்ளடக்கிய ஏனைய தோல்கருவிகள் அனைத்தையும் முறையாக இசைக்க வல்லவனாக இசையாசிரியன் இருக்க வேண்டும்.

'ஆடலொடு இவற்றின் இசைந்த பாடல் இசையுடன்படுத்து' என்றது இருவகைக் கூத்து, பலவகைக் கூத்து, பதினோராடல் ஆகிய அனைத்து வகைக் கூத்துக்களுக்கும் ஏற்புடைய உருக்களை இசைகொள்ளும்படி, சுவையாகப் புணர்க்க வல்லவனாக இருத்தல் வேண்டும் என்பதாகும்.

வரிக்கும் ஆடற்கும் உரிப்பொருள் இயக்கும் திறன்

இத்தொடருக்கு அரும்பதவுரையாசிரியர், "செந்துறை வெண்டுறை என்னப்படாநின்ற இருவகைப் பாடல்களுக்கும் பொருளாயமைந்த **இயக்கம் நான்கினையும்** அமைத்தென்றவாறு" என்று உரை கூறுவர். அடியார்க்குநல்லாரும் இதனை அப்படியே வழிமொழிவர்.

'ஆடற்கும்' என்றதற்கு இருவரும் உரை கூறவில்லை என்பது இங்குச் சுட்டத்தக்கது. 'வரி' என்றது வரிப்பாடலை எனலாம். இசைப்பாடல்களான வரிப்பாடல்களுக்கும் அவற்றைப் பாடி ஆடும் ஆடல் வகைகளுக்கும் உரிப்பொருளான இயக்கம் நான்கினையும் இயக்கத் தெரிந்தவனாக இசையாசிரியன் இருக்க வேண்டும்.

இயக்கம் நான்கு என்பதை அடியார்க்குநல்லார் இங்கே விளக்காமல், அரங்கேற்றுகாதை 67ஆவது அடிக்கு உரையெழுதும் இடத்தில் இதனை விரித்துக் கூறுகிறார்.

> *முதனடை வாரம் கூடை திரளென்று சொல்லப்படும் இயக்கம் நான்கினும் முதனடை மிகவும் தாழ்ந்த செலவினை உடைத்தாகலானும், திரள் மிக முடுகிய நடையினை உடைத்தாகலானும், இவை தவிர்ந்து இடைப்பட்ட வாரப்பாடல் சொல்லொழுக்கமும் இசையொழுக்கமும் உடைத்தாகலானும், கூடைப்பாடல் சொற்செறிவும் இசைச்செறிவும் உடைத்தாகலானும் சிறப்பு நோக்கி*

அவ்விரண்டினுள்ளும் வாரப் பாடலை அளவு நிரம்ப நிறுத்த வல்லனாய் என்க[65]

என்று கூறுவதால் இயக்கம் நான்கினை அறியலாம்.

முதல்நடை, வாரநடை, கூடைநடை, திரள்நடை என்னும் தாளக்காலம் நான்கும் *இயக்கம் நான்கு* **என்று கூறப்படும்.** இவ்வியக்கம் நான்கினும் முதல்நடை மிகவும் தாழ்ந்த (slow) செலவினை உடையது; திரள்நடை மிகவும் முடுகிய (fast) நடையது. இவை தவிர்ந்த இடைப்பட்ட வாரப் பாடல் சொல்லொழுக்கமும் இசையொழுக்கமும் உடையது. இனி, கூடைப் பாடல் சொற்செறிவும் இசைச்செறிவும் உடையது. இவற்றுள் வாரப் பாடலின் நடைச் சிறப்பு நோக்கி, வாரப் பாடலை அளவு நிரம்ப நிறுத்த வல்லனாகிய இசையாசான் என்றார்.

வார நடையில் வாரச் செய்யுள் பாடப்பட்டதால், 'தே' என்னும் அடை மொழி பெற்றுத் 'தேவாரம்' எனப் பெயர் பெற்றது. வாரம் பற்றித் தொல்காப்பியர் ஓர் உவமையில் கூறியுள்ளார்.

> ***முதல்வழி யாயினும் யாப்பினும் சிதையும்***
> ***வல்லோன் புணரா வாரம் போன்றே*** (தொல். பொருள். செய்யு. 108)

'முதல்நூல் அமைப்பு ஒன்றாகவும் வழிநூல் யாப்பு வேறொன்றாகவும் இருந்தால் சிதைவு ஏற்படும், வாரம் பாடும் பின்பாட்டுப் பாடுவோன், முதன்மைப் பாடகனின் திறத்தை உணராது பாடுவது போன்று' என்பது இதன் பொருளாகும். முதல்நூலிலிருந்து முறைகெடாமல் வழிநூலை ஆக்குதல் பற்றி விளக்கவரும் தொல்காப்பியர், இந்நூற்பாவில் அமைத்த உவமைவழி, 'முதல் நடையின் காலத்திலிருந்து (Time duration) செம்பாதி நேரம் சுருங்கி அமைவது வாரநடை. சுருக்குங்கால், புதியன புகுத்தல் கூடாது; உள்ளன விடுத்தலும் கூடாது' என்று வாரம் பாடும் முறையை விளக்கியுள்ளார்.

முதல்நடைக்கு வாரநடை இரட்டியது; வாரநடைக்குக் கூடைநடை இரட்டியது; கூடைநடைக்குத் திரள்நடை இரட்டியது. வாரநடையின் இயக்கம் சொற்களைப் பொருள் புலப்பட ஒலிக்க இடம்தரும்; இராக இயல்புகளைத் தெளிவுற இசைத்துக் காட்ட இடம் தரும்; வார்தல், வடித்தல் முதலிய இசைக்கரணம் இசைக்க இடைவெளி உடையது. **இன்று இந்த நடைகளை முறையே ஒன்றாங்காலம், இரண்டாங்காலம், மூன்றாங்காலம், நான்காம்காலம் எனக் கூறுவர்.**

இயக்கம் நான்கிலும் இசைக்கத் தெரிந்தவனாக இசையாசிரியன் இருக்க வேண்டும்.

இசையாசிரியனின் பிற தகுதிகள்

சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் பாடலில் தமிழ்ச் சொற்களோடு தேசத்திலுள்ள பிற திசைச் சொல், வடசொல் முதலியனவும் கலந்து வருதல்

வழக்கமாயிருந்தது. அத்தகைய தேசிகச் சொற்களின் ஒலிகளுக்குப் பொருந்தும்படி இசை அமைக்க வல்லவனாக இருத்தல் இசையாசான் தகுதியாகும்.

இச்சொற்களில் புணர்ப்புண்ட இசை வேறுபாடுகளை எல்லாம் குற்றம்தீர உணரவல்ல அறிவுடையவனாக இசையாசான் இருத்தல் வேண்டும்.

நாடகப் பாடலைப் புனைந்த கவிஞனுடைய கருத்துக் குறிப்பினை அறிந்து அதற்கேற்ப இசை புணர்க்கும் திறனாளியாக இசையாசான் இருத்தல் வேண்டும்.

ஆடலாசிரியன் பதினோராடலைத் தொகைப்படுத்தி நாடக மகளை ஆட்டுவிக்கும்போது புராண நிகழ்ச்சியை விளக்கி வன்மையுற ஆடும் தாண்டவம், பாடற் கருத்தை விளக்கி மிதமாக ஆடும் நாட்டியம், தாள அமைப்புக்கு மென்மையுற ஆடும் நட்டம் (நடனம்) என வேறுபடுத்தியும் அவைகளுக்கு ஏற்ற கைகளின் கரணங்கள், கால்களின் அடைவுகள் என்று பொருள்பட ஆடும் தொகுதியும் அவற்றுக்கு அமைந்த பாடல் பகுதியும் நிகழுங் காலத்தில் அவற்றிற்குப் பொருத்தமுற இசை புணர்க்கும் திறனாளியாக இசையாசிரியன் விளங்குதல் இன்றியமையாத தகுதியாகும்.

இசைநூல்களில் கற்ற மரபின்படி இசைபுணர்ப்பதோடு, குற்றம் தீர்ந்த கேள்வி ஞானத்தால் இசையை நுட்பமாக வகுக்கவும் விரிக்கவும் வல்லவனாகவும் அவன் திகழ வேண்டும்.

> *பரதநாட்டியத்திற்குரிய இசைப்புலவன் அதிகமான பயிற்சி பெற்றிருக்க வேண்டும். யாழ், குழல், தாளம், சீர், வாய்ப்பாட்டு, சன்னக் குரலுடன் அமைப்பாக வாசிக்கும் மத்தளம், முன்னே சொன்ன கூத்தின் வகை, இவற்றுடன் இசைந்த பாடலை இனிமையாக, சுருதி இலயங்களுடன் பொருந்தப் பாட வேண்டும். வரிப்பாட்டிற்கும் ஆடலுக்கும் உரிய பொருளை இலக்கி, இயற்சொல், திரிசொல், திசைச்சொல், வடசொல் ஆகிய தேசியச் சொற்களின் ஓசைகளைச் சுத்தமாகக் கடைப்பிடித்து, அந்த ஓசையின் இலக்கணங்களையெல்லாம் குற்றமறத் தெரிந்த அறிவாளியாயிருக்க வேண்டும் பாடகன். அவன், பாட்டுக் கட்டிய கவியின் மனக்குறிப்பு, கருத்து இன்னதென்றறிய வேண்டும்; ஆடலின் தொகுதியறிய வேண்டும்; இன்ன பகுதிக்கு இந்துப் பாட்டுப் பொருந்தும் என்றறிந்து பாட வேண்டும்; நவரச நடனங்களில், ரசத்திற்கேற்றபடி பாட வேண்டும்; கூத்து நடக்கும்பொழுது, ஆடலாசிரியன் மனமறிந்து பாட வேண்டும். இசைப்பயிற்சி மட்டுமன்றி, இசைநூல்களிலும் மாசற்ற பயிற்சி பெற்று, பாட்டிலக்கணத்தை விரிக்கவும், வகுக்கவும் வல்லவனாயிருக்க வேண்டும்*[66]

என்பர் யோகி சுத்தானந்த பாரதியார்.

3) நாத்தொலைவில்லா நன்னூல் புலவனின் தகுதிகள்

அரங்கேற்றுகாதையில் அடுத்ததாக நாடகக் கவிஞனின் தகுதிகளை இளங்கோவடிகள்,

இமிழ்கடல் வரைப்பில் தமிழகம் அறியத்
தமிழ்முழுது அறிந்த தன்மையன் ஆகி
வேத்தியல் பொதுவியல் என்றுஇரு திறத்தின்
நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்து
இசையோன் வக்கிரித் திட்டத்தை உணர்ந்தாங்கு
அசையா மரபின் அதுபட வைத்து
மாற்றோர் செய்த வசைமொழி அறிந்து
நாத்தொலை வில்லா நன்னூற் புலவனும் (அரங். 37-44)

என்று விளக்கியுள்ளார். இது 'கவிஞனது அமைதி கூறுகின்றது' என்பார் அரும்பதவுரைகாரர்.

'கவிஞன்' என்று உரையாசிரியர்கள் சுட்டுவர். 'நாத்தொலைவில்லா நன்னூல் புலவன்' என்றே இங்கு இளங்கோ சுட்டுகிறார். நாத்தொலைவில்லா நன்னூல் என்றது நாட்டிய நன்னூலான நாடக இலக்கண நூலை. நாடக இலக்கணத்தைக் கற்றுணர்ந்து பழுதற்ற நாடகச் செய்யுளை ஆக்கும் புலவன் என்பது இளங்கோவடிகள் கவிஞனைக் குறித்த தொடருக்குப் பொருளாகும்.

நாத்தொலைவில்லா நன்னூல் புலவன் படைத்தளித்த பாடல்தான் நாடகப்பிரதி. நாடகப் பிரதியைப் பாடகரும் பின்பாட்டுக்காரரும் பாட, அப்பாடலின் பின்னணியில் நாடகம் ஆடுவதே அக்கால வழக்கம். கவிஞன் புனைந்த பாடல்தான் பார்வையாளர் கருத்தில் பதியும் நாடகக் கதையாக அமையும். எனவே, கவிஞன் என்பான் நாடக அரங்கேற்றத்தில் மிகக் கவனத்திற்கு உரியவனாவான்.

அரங்கில் யார்யாருக்கு எந்த அளவு இடம் ஒதுக்கீடு செய்யப்படும் என்ற கணக்கீடு குறித்த ஒரு நூற்பா உண்டு. அதை 'நூல்' என்ற பழைய நூலிலிருந்து அடியார்க்குநல்லார் தருவர்.

ஆடிடம் முக்கோல், ஆட்டுவார்க்கு ஒருகோல்,
பாடுவார்க்கு ஒருகோல், அந்தரம் ஒருகோல்,
குயிலுவர் நிலையிடம் ஒருகோல்[67]

இந்நூற்பாவில் நாடகக்கவி சுட்டப்படவில்லை. நாடக அரங்கேற்றத்தின் போது அரங்க மேடையில் ஆடலாசிரியனுக்கு இடம் உண்டு; பாடுவார்க்கு இடம் உண்டு; தண்ணுமை முதலிய குயிலுவக் கருவிகளை வாசிக்கும் இசையோனுக்கு இடம் உண்டு; ஆனால் கவிஞனுக்கு மட்டும் இடம் இல்லை. அரங்கில் நாடகக்கவிக்கு இடம் ஒதுக்கும் வழக்கம் இல்லை என்பது இதனால் தெரிகிறது. நாடகப் பாடலை எழுதியதோடு அவன் வேலை முடிந்தது. மேடையில் இடம் கொடுக்காவிட்டாலும்,

அரங்கேற்றத்தின்போது இக்கவிஞனை அரசர் முதலானோர் முதல்மரியாதை செய்து சிறப்பிப்பதை அரங்கேற்றுகாதையின் பிற்பகுதியில் பார்க்கிறோம். இதனால் நாத்தொலைவில்லா நன்னூல் புலவனாம் கவிஞன் பிற எல்லாரினும் சிறப்புக்கு உரியவன் என்பதை உணரலாம்.

நாடக மூலப்பிரதியாகிய நாடகப் பாட்டை இயற்றும் கவிஞனின் தகுதிகள் இவை:

1. தமிழ் முழுவதும் அறிந்த தன்மையனாக இருத்தல்,
2. வேத்தியல், பொதுவியல் என்னும் இருவகை நாடக இலக்கணம் அறிந்திருத்தல்,
3. இசையோன் வக்கிரித்த ஆளாத்திக்கு ஏற்ப மரபு பிறழாத பாட்டு இயற்றுதல்,
4. மாற்றோர் செய்த வசைமொழி அறிதல்,
5. நாத்திறம்பெற்ற புலவனாக இருத்தல்

ஆகிய ஐந்தும் கவிஞனது இன்றியமையாத் தகுதிகள் என்று இளங்கோவடிகள் கூறுகின்றார்.

தமிழ் முழுது அறிந்த தன்மையன் ஆதல்

'தமிழ் முழுதறிந்த தன்மையனாகி' என்ற தொடருக்கு விளக்கம்தரும் அரும்பதவுரைகாரர், "ஆரவாரத்தினையுடைய கடல் சூழ்ந்த நிலத்தில் வடக்கும் தெற்கும் குடக்கும் குணக்கும் வேங்கடங் குமரி தீம்புனற் பௌவம் எனத் தமிழோரால் எல்லை கூறப்படாநின்ற தமிழ்த் தேசத்தார் அறிய மூன்று தமிழும் போம் என்னும் தன்மையுடையனாகி என்றவாறு" என்பர். அடியார்க்குநல்லார் இதே கருத்தை அப்படியே வழிமொழிந்து உரைக்கிறார். தமிழகத்தின் எல்லைப் பரப்பிற்கு உட்பட்ட பல பகுதிகளிலும் வாழும் தமிழ் மக்களிடையே வழக்கத்திலுள்ள இயற்றமிழ், இசைத்தமிழ், நாடகத்தமிழ் எனப்பட்ட மூன்று தமிழிலும் போதும் என்று சொல்லும் அளவிற்குக் கற்றுத் துறைபோகிய புலமை வாய்ந்தவனாகக் கவிஞன் இருத்தல் முதல் தகுதியாகும்.

சங்க காலத்தில் காவிரிப்பூம்பட்டினத்தில் மொழிபல பெருகிய பல தேசத்து மக்களும் தத்தம் இடம்விட்டு இங்கு பெயர்ந்துவந்து கலந்து இனிது உறவாடிய முட்டாச் சிறப்பு இருந்தது.

மொழிபல பெருகிய பழிதீர் தேஎத்துப்
புலம்பெயர் மாக்கள் கலந்தினிது உறையும்
முட்டாச் சிறப்பின் பட்டினம் பெறினும் (பட்டினப். 216-218.)

என்ற பட்டினப்பாலை அடிகள் இதற்குச் சான்று. இதனால், தமிழகத்தின் பல்வேறு பகுதியிலிருந்தும் தமிழகத்தின் வெளியிலிருந்தும் வேறுவேறு மொழிகள் பேசும் மக்களும், தமிழ் பேசுவோரிலும் ஊருக்கேற்பப் பலவாறு

வேறுபடப் பேசும் மக்களும் ஒரு பெருநகரத்தில் கூடுவது வணிக வழக்கம் என்பதை நாம் அறியலாம். மாதவியின் அரங்கேற்றமும் காவிரிப்பூம் பட்டினத்திலேயே (புகாரில்) நடக்கிறது என்பதை இங்கு மனங்கொள்ள வேண்டும்.

இன்று குமரியில் வாழும் தமிழர் பேசும் தமிழ் வேறு; நெல்லைத்தமிழ் வேறு; மதுரைத்தமிழ் வேறு; கொங்குத்தமிழ் வேறு; தஞ்சைத்தமிழ் வேறு; சென்னைத்தமிழ் வேறு. இதுபோன்றே அன்றும் தமிழ் பேசும் பாணியில் சிறுசிறு வேறுபாடுகள் இருந்திருக்க வாய்ப்பு உண்டு. அவ்வாறெனில் கவிஞன் எந்தத் தமிழில் பாட்டு இயற்றுதல் வேண்டும்? தமிழ் முழுதறிந்த தன்மை என்பது, நாடகம் நிகழும் அந்தந்த இடத்தில் வழங்கும் இயல், இசை, நாடக வழக்காறுகளை அறிந்து அவ்வூர் மக்கள் ஏற்கும் வகையில் அவர்களுக்குச் 'செலச்சொல்லும்' தமிழில் பாடல் இயற்ற வல்லவனாக இருத்தல் என்பதையே இளங்கோவடிகள் கவிஞனின் முதல்தகுதியாகக் கூறினார் என்று கருதலாம்.

வேத்தியல், பொதுவியல் இலக்கணம் அறிதல்

'இருவகைக்கூத்து' என்ற பகுதியில் வேத்தியல், பொதுவியல் பற்றி விளக்கமுறக் கண்டோம். நாடகச் செய்யுளை இயற்றுவோன் தகுதிகளாக வேத்தியல், பொதுவியல் என்று இருவகையையும் பற்றி நாட்டிய நன்னூல் (நாடக இலக்கண நூல்) கூறிய முறையை நன்கு கடைப்பிடிப்பதில் வல்லவனாக இருக்க வேண்டும் என்று இளங்கோவடிகள் வலியுறுத்திக் கூறுகிறார். இதனால் இருவகைக்கூத்து வேத்தியல், பொதுவியல் என்னும் இவையே என்பது இங்கு உறுதிப்படுகிறது.

வேத்தியலுக்கு ஒருவகையிலும், பொதுவியலுக்கு இன்னொரு வகையிலும் பாடல் இயற்றும் முறைவேறுபாடு இருந்து, அது நாட்டிய நன்னூலில் இலக்கணமாகவும் சொல்லப்பட்டிருக்கலாம். அதனாலேயே கவிஞனின் தகுதிகளாக இவ்வாறு கூறப்பட்டது எனக் கருதலாம்.

இசையோன் வக்கிரித்ததை உணர்ந்து பாடல் இயற்றுதல்

'இசையோன் வக்கிரித் திட்டத்தை உணர்ந்தாங்கு' என்றது, 'வருமுன் காத்தல் உத்தி'யாகக் கூறப்பட்ட தகுதி எனத் தோன்றுகிறது.

மேடையில் நிகழ்ச்சி நடந்துகொண்டிருக்கும் பொழுதில் இசையோன் இசைப்பதற்கு ஏற்ப ஆடுவார் ஆடலை ஒழுங்குசெய்யலாம்; அல்லது, ஆடுவாரின் கைகள், காலடைவுகள், பாவனைகள் முதலியன கண்டு அவற்றிற்கு ஏற்ப இசையோன் குயிலுவக் கருவிகளைப் பொருத்தமுற வாசித்து அழகூட்டலாம். ஆனால் பாடல் அமைப்பு அப்படி அல்ல; நிகழ்ச்சி நடக்கும்போது ஏற்புடையவாறு மாற்ற இடம்தராது. பாட்டு என்பது, நாடக நிகழ்ச்சிக்கு முன்கூட்டியே உருவாக்கப்படுவது ஆகும்.

பொதுவாக நாடகத்தில் இசையோன் வக்கிரித்தல் முறை என்று ஒன்று உண்டு. அவன் வக்கிரிக்கும் திட்டம் இன்னது என்பதை நாடகச் செய்யுள்

இயற்றுவோன் நன்கு அறிந்தவனாக இருந்தால் எந்தச் சிக்கலும் வராது என்பதையே இவ்வரி காட்டுகிறது எனலாம்.

சரி. இசையோன் வக்கிரித்தல் அல்லது 'வக்கரித்தல்' என்றால் என்ன?

'வக்காணம் வகுத்தல்' என்றும் (அரங். 148) இது பின்னர் சுட்டப்பட்டுள்ளது. வக்கரித்தல், வக்காணம் வகுத்தல் என்பது நாடகத்தின் தொடக்கப்பாட்டு ஆகும். இது 'ஆளத்தி பாடுதல்' என்றும் கூறப்படும். இசையோன் தகுதிகளைக் கூறுமிடத்தில், 'சீரும் மிடறும்' என்று இளங்கோவடிகள் சுட்டியதும் இது பற்றிய செய்தியேயாகும். வண்ணக் கூறுபாட்டையும் தாளக் கூறுபாட்டையும் பாலை நிலையையும் பண்ணுநிலையையும் நிலைநிறுத்தி நீண்ட நேரம் வகுத்துப் பாடும் பாட்டு 'வக்காணம் வகுத்தல் என்று கூறப்படும். பண்களை ஆலாபனை பாடுதற்கு என இசையமைப்புக்களை வகுத்தமைப்பது வக்காணம் வகுத்தல் ஆகும். ஆளத்திக்கென வகுக்கப்பட்டு விரிவாகப் பாடுதல் 'வக்கரித்தல்' எனவும் 'ஆளத்தி பாடுதல்' எனவும் சுட்டப்படும்.

அகல்பு+அன்+ஐ = அகல்பனை > ஆலாபனை என ஆயிற்று. இதில் 'க' நீங்க, முதல் நீள - அகளத்தி > ஆளத்தி என்றாகும். 'அகலமாய் (அகளமாய்ப்) பாடப்படுவது.'

> வகு>வக்கு (ஒ.நோ.: பகு>பக்கு; மிகு>மிக்கு) வக்கு+ஆணம் = வக்காணம் = வகுக்கப்பட்ட உயர்நிலை. வக்கு+அரி+திட்டம் = வக்கரித்திட்டம் = வகுக்கப்பட்ட நுண்ணியல் திட்டம். வக்கரித் திட்டம் என்பதில் ஓசை நோக்கி, 'க' என்பது 'கி'யாக மாறியது. இது விகாரம்[68]

என்பர் வீ.ப.கா.சுந்தரம்.

திருமண விழாவில் மணமக்கள்முன் ஒருதட்டு மஞ்சள்நீரில் சுண்ணாம்பைக் கலந்து குங்குமம் போலச் செந்நீராக்கித் தட்டை அசைத்து மணமக்களை வாழ்த்திப் பாடுவதை ஆரத்தி பாடுதல் அல்லது 'ஆலாத்தி பாடுதல்' என்பர். இது மணமக்களுக்குக் கண்ணேறு கழிப்பது என்பர். திருமண ஆலாத்தி போன்ற ஒரு பழந்தமிழ் மரபுதான் நாடகத்தில் ஆளத்தி பாடுவதும். நாடகம் தொடங்கும் நிலையில், கண்ணேறு கழிக்கும் சடங்கு, இசை மற்றும் பாடல்வழி நடந்துள்ளது என்பது தெரிகிறது.

இதனை வடநூலார் 'ஆலாபனை', 'ராகவர்த்தினி', 'ராகத்தரங்கிணி' என்னும் பெயர்களால் குறிப்பிட்டுத் தமிழ் ஆளத்தியை சமஸ்கிருத மயமாக்கினர்.

மகரத்தின் ஒற்றாலே நாதத்தை உச்சரித்து முதலில் பாடும் மரபு, பின்னர் 'தென்னா தெனா' என்று ஆளத்தி பாடும் முறை, அச்சு ஆளத்தி, பரணை ஆளத்தி என்னும் அதன் வகைகள், அவற்றின் உட்பிரிவுகளான காட்டு

ஆளத்தி, நிற ஆளத்தி, பண் ஆளத்தி ஆகிய முப்பிரிவுகள் பற்றி அடியார்க்கு நல்லார் தம் உரையில் விரிவாக விளக்கியுள்ளார்.[69]

> *இசையோன் வக்கிரித் திட்டத்தை யுணர்ந்தாங்கு*
> *அசையா மரபின் அதுபட வைத்து*

என்ற அடிகளுக்கு உரையெழுதும் அரும்பதவுரையாசிரியர்,

> இசைப் புலவன் ஆளத்தி வைத்த பண்ணீர்மையை முதலும் முறைமையும் முடிவும் நிறைவும் குறையும் கிழமையும் வலிவும் மெலிவும் சமனும் வரையறையும் நீர்மையும் என்னும் பதினொரு பாகுபாட்டினானும் அறிந்து அவன், அவை தாளநிலையில் எய்த வைத்த நிறம் தன் கவியினிடத்தே தோன்ற வைக்க வல்லனாய் என்றவாறு[70]

என்று கூறுவது சிந்திக்கற்பாலது. இங்கே அரும்பதவுரைகாரர் ஆளத்தி பாடுதற்குரிய 11 வகைப் பகுப்புகளைத் தொகுத்துச் சுட்டியுள்ளது காணலாம்.

ஆளத்தி பாடுவதற்குப் பகுப்புக்களின் வகைகள், 1.முதல் (முகம்), 2.முறைமை, 3.முடிவு, 4.நிறைவு, 5.குறை, 6.கிழமை, 7.வலிவு, 8.மெலிவு, 9.சமன், 10.வரையறை, 11.நீர்மை ஆகிய பதினொன்று ஆகும். ஆளத்தியின் பகுப்பு வகைப் பெயர்கள் அனைத்தும் தமிழ்ப் பெயர்களாக இருப்பது எண்ணி மகிழத்தக்கது. இவை பதினொன்றையும் இங்கே சுருக்கமாக விளக்குவோம்.

1. முதல் (முகம்)

ஆளத்தியைத் தொடங்குவது 'முதல்' எனப்பட்டது. இது 'முகம்' எனவும் அழைக்கப்படும். பண்ணை விரிவாக்கம் செய்வதற்குமுன் நிகழும் முதல் பகுதி இது. முகம்பாடும்போது மகரத்தின் ஒற்றால் சுருதியோடு 'ம்ம்ம்ம்....' என்று இச்சுரங்களில்தான் ஆலாபனம் தொடங்க வேண்டும். 'மகரத்தின் ஒற்றால் சுருதி விரவும்' என்பார் அடியார்க்குநல்லார் (சிலம்பு. 3 : 26, ப104.). 'ம்' என்னும் ஒலியால் ஒத்துக்கூட்டிச் சுருதி சேர்த்துக்கொள்வது இன்றும் வழக்கில் உள்ளது. இப்படி மகர ஒற்றால் சுரங்களை மூக்கொலியால் உருவாக்கிப் பண்ணின் முழுவடிவத்தையும் காட்டிவிடுவதால் அது என்ன பண் என்ற தெளிவு பார்வையாளர்களுக்குக் கிடைத்துவிடும்.

2. முறைமை (முறை)

இராகத்தின் உயிரான சுரங்களைச் சுற்றிப் பின்னிப் பல்வகைச் சுர அடுக்குகளைக் காட்டுவது முறைமை எனப்படும். சிறப்பான சுரக் கட்டுக்கோப்புக்களையும், இணை, கிளை, நட்பு, பகை முதலிய பொருந்திசை வனப்புக்களையும் தாட்டு வரிசைகளையும், இரட்டை வரிசைகளையும், அலங்கார வரிசைகளையும் நால்வகை நடைகளிலும் மூவகைத் தாயி நிலைகளிலும் நிறுத்திக் காட்டுதல் இது.

3. முடிவு

'முடிவு' என்பது ஆவர்த்தன இறுதியான 'அறுதி'. 'தகதின தகதின தகதின' என்பன போல முழக்குச் சொற்கட்டுக்களை முழக்கி, ஆவர்த்தன இறுதியைக் காட்ட முழக்கப்படும் சொற்கட்டு அறுதி எனப்படும். அறுதி தாளக் கணக்கில் 4 எண்ணிக்கைக்குள் ஏகதாளத்தில் இருக்க வேண்டும். 'தகதின தகதிமி தகதிமி ததீம்த' ($1 \times 4=4$) — இதில் 4 எண்ணிக்கை சரியாக வந்துள்ளது. சிலநேரங்களில் 4 எண்ணிக்கைக்கு உள்ளாகவே முடிவது உண்டு; 4 எண்ணிக்கை கடந்தும் முடிவது உண்டு.

'ததிகிடதொம் ததிகிடதொம் ததிகிடதொம்' என்ற தாளக்கட்டு மூன்று மடிப்புப் பெற்றுவந்து நாலுக்குள்ளேயே ($1\frac{1}{4} \times 3 = 3\frac{3}{4} < 4$) அகத்திலே முடிகிறது. இது அகஅறுதி.

'தகதினதோம் தகதினதோம் தகதின (தோம்)' என்பதில் — ($1\frac{1}{2} \times 3 = 4\frac{1}{2} > 4$) $4\frac{1}{2}$ எண்ணிக்கை பெற்று - நாலு கடந்து $\frac{1}{2}$ எண்ணிக்கை புறத்தில் சென்று - ஏகதாளத்தின் அடுத்த ஆவர்த்தனத்தின் முதல் எண்ணிக்கையின் தொடக்கமாக நிற்கிறது. கடைசியில் நிற்கும் 'தோம்' புறத்தில் சென்று விழுகிறது. இப்படிப் புறத்தில் முடிவது 'தீர்மானம்' என்று அழைக்கப்படும். ஆளத்தியின் முடிவில் கூடுதல் துள்ளலோசையில் முடிப்பது 'முத்தாய்ப்பு' எனப்படும்.

அறுதி, தீர்மானம், முத்தாய்ப்பு இவை மூன்றும் ஆளத்தியின் முடிவுப் பகுதிகள். இம்மூன்றுக்கும் வேறுபாடுகள் உண்டு. அகத்தினுள் முடிவது அறுதி. புறத்தினுள் முடிவது தீர்மானம்.

4. நிறைவு (நிறை)

'நிறை' என்பது படிப்படியாய்ச் சுரக் கட்டுமானங்களை வளர்த்து நிறைத்துக் காட்டுவது. இது மேலும் மேலும் ஒவ்வொரு தாளப் பகுதிக்கும் ஏற்பப் படிப்படியாய் வளர்ச்சி முறையில் அமைத்துக் காட்டுவது ஆளத்தியின் நிறை அல்லது நிறைவு எனப்படும்.

5. குறை

குறை என்பது சுரக் கட்டுமானங்களைப் படிப்படியாகச் சிறிதாக்கிக் குறைத்துக் காட்டுவது. ஒரு சுரத்தைப் பாதியாய்க் குறைப்பதும், மிகக் குறைவாகத் தொட்டும் தொடாமல் ஒலிப்பதும், மிக அருகி ஒலிப்பதும் 'குறை' எனப்படும்.

6. கிழமை

இணை, கிளை, நட்பு, பகை என்னும் நரம்புகளைத் தொடுக்கும் உறவுத் தொகுப்பு 'கிழமை' எனப்படும். இது குரல்-இளிக் கிழமை, குரல்-உழைக் கிழமை, குரல்-கைக்கிளைக் கிழமை, பகை நரம்புக் கிழமை என நான்கு வகைப்படும். 1.) குரல்-இளிக் கிழமை என்பது இணைநரம்புத் தொடுப்பு.

அதாவது 'ச-ப' உறவுமுறைத் தொடுப்பு. 2.)குரல்-உழைக் கிழமை என்பது கிளை நரம்புத் தொடுப்பு. அதாவது 'ச-ம' உறவுமுறைத் தொடுப்பு. 3.)குரல்-கைக்கிளைக் கிழமை என்பது நட்பு நரம்புத் தொடுப்பு. அதாவது 'ச-க' உறவுமுறைத் தொடுப்பு. 4.)பகைநரம்புக் கிழமை என்பது பகை நரம்புகளைத் தொடுப்பது. பகை நரம்புகள் என்பன நின்ற நரம்புக்கு மேலே மூன்றாம் நரம்பு தொடுக்கும் தொகுப்பும், ஆறாம் நரம்பு தொடுக்கும் தொகுப்பும் ஆகும்.

7. வலிவு

'வலிவு' என்பது இராகத்தை வலிவு மண்டிலத்தில் (தாயியில்) நிறுத்திப் பாடுவது.

8. மெலிவு

'மெலிவு' என்பது பண்ணின் சுரங்களை மெலிவு மண்டிலத்தில் நிறுத்திப் பாடுவது.

9. சமன்

'சமன்' என்பது பண்ணின் சுரங்களைச் சமன் மண்டிலத்தில் நிறுத்திப் பாடுவது.

"யாழின் இளிகுரல் சமன்கொள் வோரும்" (பரி. 19: 42.)

என்று யாழில் இளி, குரல் சுரங்களைச் சமன் மண்டிலத்தில் நிறுத்திப் பாடும் மரபு நம் சங்க காலத்திலேயே இருந்த உண்மையை அறிந்து வியக்கிறோம்.

10. வரையறை

'வரையறை' என்பது இராகங்களிலே உள்ள சுர இயக்கக் கட்டுப்பாடுகளைக் குறிக்கும்; மேலும் ஒரு பண்ணைப் பாடுவதற்குரிய பெரும்பொழுது, சிறுபொழுது பற்றிய வரையறையைக் குறிக்கும்; பண்ணிற்குரிய சுவை பற்றிய மரபுகளையும் குறிக்கும்.

11. நீர்மை

'நீர்மை' என்பது ஒவ்வொரு பண்ணிற்கும் உரிய சுவை, உணர்வு, மெய்ப்பாடு, தாட்டு வரிசைகள் முதலியவற்றைக் குறிக்கும்.

— இப்பதினொன்றும் ஆளத்தி பாடும்போது கவனிக்கத்தக்க பகுப்பு முறைகள் ஆகும்.

ஆளத்தியை இவ்வாறு பதினொரு வகைப்படுத்திப் பாடும் திட்டத்தை 'வக்கிரித் திட்டம்' என்று இளங்கோவடிகள் குறிப்பிட்டார். இவ்வக்கிரித் திட்டம் தமிழ் நாடகப் பொது மரபாக இருந்தது. இதனாலேயே, பதினொரு வகைப்படுத்திப் பாடும் முறைமையை ஒரு நாடகப் புலவன் அறிந்திருப்பதும், வக்கிரித் திட்டத்தை உணர்ந்து, மரபு சிதையாமல் நாடகப் பாட்டை இயற்ற அவன் தெரிந்திருப்பதும் அவனது அடிப்படையான தகுதி என்று வலியுறுத்துகின்றார்.

மாற்றோர் செய்த வசைமொழி அறிதல்

'மாற்றோர் செய்த வசைமொழி அறிந்து' என்பதற்கு அரும்பத வுரையாசிரியர், "சத்துருக்களாற் செய்யப்பட்ட வசையாயுள்ளன அறிந்து அவை தோற்றாதபடி வசையில் மொழிகளால் நாடகக்கவி செய்யவல்ல..." என்று பொருளுரைப்பர். குற்றமற்ற சொற்களைத் தன் நாடகப் பாட்டில் கவிஞன் பயன்படுத்துதல் வேண்டும் என்று சொல்வது ஏற்புடைய கருத்தே. ஆனால் இளங்கோவடிகள் இங்கு, 'மாற்றோர் செய்த வசைமொழி அறிதல்' பற்றிக் கூறுவது ஏன்? நாடகக் கவிக்குப் பகைவர்கள் யார்?

'பகைமையற்ற பண்பாளனாய் விளங்கும் பண்பு'[71] என்று இதனை வீ.ப.கா.சுந்தரம் கருதுவர். அது பொருத்தமாகத் தோன்றவில்லை. அடியார்க்குநல்லார்,

> ***இன்னன் அல்லோன் செய்குவன் ஆயின்***
> ***தேற்றா மாந்தர் ஆரியம் போல***
> ***கேட்டார்க் கெல்லாம் பெருநகை தருமே***[72]

என்று மேற்கோள் காட்டுவதை வைத்து ஒரு தெளிவுக்கு வரலாம். இம்மேற்கோளின் பொருளை முதலில் காண்போம். இனியவன் அல்லாத ஒருவன் (தகுதியற்றவன்) நாடகச் செய்யுள் செய்தால், அது ஆரியத்தைக் கற்றுத் தேறாத ஒருவன் ஆரியம் பேசினால் எவ்வாறு நகைப்புக்கு இடமாகுமோ அதுபோல அந்நாடகச் செய்யுளைக் கேட்பவர்களுக்குப் பெரிய நகைப்பையே உருவாக்கும் என்பது இதன் பொருள். இதுகொண்டு, 'மாற்றோர் செய்த வசைமொழி அறிந்து' என்பதற்கு, 'தகுதியற்றவர் செய்த குற்றமான நாடகப் பாட்டு அவையோரின் கேலிக்கு உள்ளாகும் என்பதை அறிந்து, வசையற்ற சொற்களால் கவிபுனையும் திறனாளியாக இருத்தல்' எனப் பொருள் கொள்வதே பொருத்தமாகும்.

நாத்தொலைவில்லா நன்னூல் புலமை

'நன்னூல்' என்றது தமிழ் நாடக இலக்கண நூலை.

> ***நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்துக்***
> ***காட்டின ளாதலின் ....*** (அரங். 158-159)

என்று பின்னும் வரும் இடம் நோக்க, நாட்டிய நன்னூல் என்றது அக்காலத் தமிழ் நாடக இலக்கணம் கூறும் நூல் என்பதை அறியலாம்.

நாடக இலக்கணங்களை முறையாகக் கற்றவனாக நாடகக் கவிஞன் இருப்பதோடு மட்டுமல்லாமல், அவன் நாத் தொலைவு இல்லாதவனாகவும் இருத்தல் வேண்டும் என்றார். 'நாத்தொலைவு இல்லா' என்பதை, 'நாச் சோர்வின்றி'[73] என்பார் சுத்தானந்த பாரதி. 'நா' என்பது நாக்கு. நாவன்மை யுடன் கவிஞன் சொற்பொழிவு ஆற்றும் பேச்சாளி ஆகான். இங்கு 'நா' என்பது ஆகுபெயராகி, அவன் பாட்டில் கையாளும் சொல்லாளுமையைக்

குறித்தது. கவிஞன் கூறவரும் கருத்தை மக்கள் எளிதில் பொருள்புரிந்து உள்வாங்கும்படி 'எண்பொருளவாகச் செலச்சொல்லும்' சொல்வல்லானாக இருத்தல் வேண்டும் என்பதையே இளங்கோவடிகள் வலியுறுத்துகிறார்.

(4) தண்ணுமையாசிரியன் தகுதிகள்

'தண்ணுமை' என்றது பறை, முழவு வகைகளைச் சார்ந்த ஒரு தோல் கருவியாகும். சங்கப் பாடல்களில் சுட்டப்படும் தண்ணுமை இன்றைய கால மத்தளம் என்பர்.

மத்தளம் என்ற பெயர் சங்கப் பாடல்களில் இல்லை. ஆனால் முழவு, தண்ணுமை, பறை, முரசு, கிணை, தடாரி, ஆகுளி முதலிய சொல்லாட்சிகளை நிறையக் காண முடிகிறது.

தோல்கருவிகளைப் 'பறை' என்ற பொதுப்பெயராலேயே தொடக்கத்தில் அழைத்துவந்தனர். தொல்காப்பியத்தில் பறை கூறப்பட்டுள்ளது. சங்கப் பாடல்களில் சில இடங்களில் கூத்தரின் முழவும், பொருநரின் கிணை முதலியனவும் 'பறை' என்ற சொல்லால் சுட்டப்படுவதைப் பார்க்கிறோம்.

கடும்பறைக் கோடியர் மகாஅர் அன்ன (மலைபடு. 236-237)

அவைபுகு பொருநர் பறையின் ஆனாது (அகம். 76.)

இரும்பறைக் கிணைமகன் (புறம். 388.)

'பறை' என்ற தோல்கருவி பின்னர் வளர வளர, சிறுசிறு வேறுபாடு காரணமாக முழவு, தண்ணுமை, கிணை, தடாரி எனப் பறையை வேறுவேறு பெயர்களால் சுட்டினர் தமிழர்.

'முழங்கு'வது 'முழவு'; 'தண்ண்' என்ற ஓசை தருவது 'தண்ணுமை'; 'கிண்ண்' என்று ஓசை தருவது 'கிணை' என்றானது எனக் கருதலாம்.

'தாழ்குரல் தண்ணுமை' என்ற தொடரை விளக்குமிடத்தில் அடியார்க்குநல்லார் தண்ணுமை என்பது தோல்கருவிகள் அனைத்திற்குமான பொதுப் பெயர் என்ற கருத்தில் தோல்கருவிகளின் பட்டியல் அடங்கிய ஒரு நூற்பாவினை மேற்கோள் காட்டுகிறார். (சிலப். ப.105).

பேரிகை, படகம், இடக்கை, உடுக்கை,
சீர்மிகு மத்தளம், சல்லிகை, கரடிகை,
திமிலை, குடமுழா, தக்கை, கணப்பறை,
தமருகம், தண்ணுமை, தாவில் தடாரி,
அந்தரி, முழவொடு, சந்திர வளையம்,
மொந்தை, முரசே, கண்விடு தூம்பு,
நிசாளம், துடுமை, சிறுபறை, அடக்கம்,
ஆசில் தகுணிச்சம், விரலேறு, பாகம்,
தொக்க உபாங்கம், துடி,பெரும் பறையென
மிக்க நூலோர் விரித்துரைத் தனரே

என்ற மேற்கோள் நூற்பாவில் மத்தளம், தண்ணுமை, முழவு ஆகியன வேறு வேறு கருவிகளாக வகைப்படுத்தப்பட்டுள்ளதைக் காணலாம். இவற்றுள் கிணை 'துடுமை' அதாவது பெரிதான 'துடி' என்னும் பெயரால் சுட்டப் பட்டது. 'கண்விடு தூம்பு' என்பது 'தூம்பு' என்னும் நெடுவங்கியத்தினும் வேறானது. தூம்பு துளைக்கருவி; கண்விடுதூம்பு தோல்கருவி. தண்ணுமை என்பது மத்தளம் என்பர் சிலர். மத்தளம் வேறு; தண்ணுமை வேறு என்று இம்மேற்கோள் வகைப்படுத்தியது காண்க.

கூத்தர், நாடக மகள் விறலி மற்றும் (பாடுவதோடு ஆடும் வழக்கமும் உடைய) பாடினி ஆகிய ஆடுவோர் வரும் சங்கப்பாடல்களில் 'முழவு' சுட்டப்படுவதைத் தவறாமல் காணலாம். இதனால் நாடகக் கலைஞர்க்கு உரிய அடிப்படையான பின்னணி இசைக்கருவி முழவு என்பது பெறப்படும்.

முதுவாய்க் கோடியர் முழவிற் றதும்பி (குறுந். 78.)

மண்ணமை முழவின் வயிரியர் (புறம். 164.)

கோடியர் முழவின் முன்னர் ஆடல் (பதிற். 56.)

நிலவின் அன்ன வெள்வேல் பாடினி
முழவிற் போக்கிய வெண்கை
விழவின் அன்னநின் கலிமகி ழானே (பதிற். 61.)

மண்ணமை முழவின் பண்ணமை சீறியாழ்
ஒண்ணுதல் விறலியர் பாணி தூங்க (பொருந. 110-111)

முதுவாய்க் கோடியர் முழவொடு புணர்ந்த (பட்டினப். 254.)

சுரஞ்செல் கோடியர் முழவிற் றூங்கி (மலைபடு. 143.)

முழவுத் துயில் அறியா வியலுள் ஆங்கன்
விழவின் அற்றவன் வியன்கண் வெற்பே
கன்ன் தண்ண்ணெனக் கண்டுங் கேட்டும் (மலைபடு.350-352)

இன்னிசை நல்யாழ்ப் பத்தரும் விசிபிணி
மண்ணார் முழவின் கண்ணும் ஓம்பி (மலைபடு. 381-382)

முழவுக்கு 'இன்னியம்' என்றும் இன்னொரு பெயருண்டு. நாடக மகளிர் ஆடும் களத்தில் இன்னியம் ஒலிப்பதை,

நாடக மகளிர் ஆடுகளத் தெடுத்த
விசிவீங்கு இன்னியங் கடுப்ப (பெரும்பாண். 55-56)

எனும் பெரும்பாணாற்றுப்படைச் செய்யுள் அடிகள் காட்டும். வெறியாடிக் குறிசொல்லும் வேலனும் இன்னியம் என்னும் முழவினை இசைத்தான் என்பதை நற்றிணைப் பாடலொன்றில் பார்க்கிறோம்.

அணங்கென உணரக் கூறி வேலன்
இன்னியங் கறங்கப் பாடி (நற். 322.)

'தூம்பு' என்னும் துளைக்கருவியையும் கூத்தர் பயன்படுத்தினர். 'குழல்' என்பதினும் வேறுபட்ட, யானைத் துதிக்கை போன்ற நெடுவங்கியம் என்று இதனைக் கூறுவர். இதனைக் கோல்போல் கையில் வைத்துத் தொகுசொல் கூறுவோர்தான் பழந்தமிழ் நாடகக் கட்டியங்காரர் ஆவார்.

தொகுசொல் கோடியர் தூம்பின் உயிர்க்கும் (அகம்.111.)

கூத்தர்கள் எண்ணிறந்த வாத்தியக் கருவிகளை வைத்திருந்ததை மலைபடுகடாம் கூறுகிறது. 1.முழவு (மத்தளம்), 2.ஆகுளி (சிறுபறை), 3.பாண்டில் (கஞ்சதாளம் அதாவது வெண்கலத்தாளக் கருவி), 4.கோடு (கொம்பு), 5.தூம்பு (யானைத் துதிக்கை போன்ற நெடுவங்கியம்), 6.குறுபரம்தூம்பு (யாழின் நரம்போசை போல் ஒலிக்கும் தூம்பு), 7.தீங்குழல் (புல்லாங்குழல்), 8.தட்டை (தவளையினது குரலை ஒத்த ஒலியெழுப்பும் தட்டைப்பறை, இது 'கரடிகை' எனவும் அழைக்கப்படும்.), 9.எல்லரி (வலிய வாயையுடைய சல்லி என்னும் கருவி) இவை தவிர்த்த இன்னும் கூறாத பிற வாத்தியங்களையும் ஒன்றின்மேல் ஒன்றாகக் கட்டி அதை ஒரு 'கலப் பையில்' வைத்துக் கூத்தர்கள் தங்கள் பயணத்தில் எடுத்துச் சென்ற செய்தியை மலைபடுகடாம் கூறுகிறது. 'கலம்' என்பது இசைக்கருவியைக் குறிக்கும் இசைக்கருவிகளைக் கொண்ட பை 'கலப்பை' எனப்பட்டது.

திருமழை தலைஇய இருள்நிற விசும்பின்
விண்ணதிர் இமிழிசை கடுப்பப் பண்ணமைத்துத்
திண்வார் விசித்த முழவொடு ஆகுளி
நுண்ணுருக் குற்ற விளங்கடர்ப் பாண்டில்
மின்னிரும் பீலி அணித்தழைக் கோட்டொடு
கண்ணிடை விடுத்த களிற்றுயிர்த் தூம்பின்
இளிப்பயிர் இமிருங் குறும்பரந் தூம்பொடு
விளிப்பது கவருந் தீங்குழல் துதைஇ
நடுவுநின்று இசைக்கும் அரிக்குரல் தட்டை
கடிகவர்பு ஒலிக்கும் வல்வாய் எல்லரி
நொடிதரு பாணிய பதலையும் பிறவும்
கார்கோட் பலவின் காய்த்துணர் கடுப்ப
நேர்சீர் சுருக்கிக் காய கலப்பையிர் (மலைபடு. 1-13)

இக்கருவிகளில் தோல்கருவிகளே மிகுதி என்பது எண்ணத்தக்கது. கூத்தாடுவோரின் அடிப்படைக் கருவி முழவாக இருந்தது. அதுதான் பின்னர் 'தண்ணுமை' எனப்பட்டது எனக் கருதலாம்.

பாணர்கள் கையில் தவறாமல் 'யாழ்' இருந்ததைச் சங்கப் பாடல்களில் பார்க்கிறோம். "பாணன் கையது பண்புடைச் சீறியாழ்" (நற்.30.) என்பது சான்று. பாணர் குழுவிலிருந்த விறலியர் தூம்பு, எல்லரி, ஆகுளி, பதலை முதலான கருவிகளையும் வைத்திருந்தனர் என்று ஒரு புறநானூற்றுப் பாடல் (புறம். 152.) கூறுகிறது. பாணர் கையில் தண்ணுமை இருந்த செய்தியை நற்றிணை கூறுகிறது.

களிறுபெறு வல்சிப் பாணன் கையதை
வள்ளுயிர்த் தண்ணுமை போல (நற். 310.)

தண்ணுமையைக் கூத்தர், பாணர், விறலியர் என அனைத்துக் கூத்துக்கலைஞர்களும் பயன்படுத்தினர்.

தண்ணுமை – விளக்கம்

பலாக்காய் போல் உருண்டை வடிவமான கருவி 'முழவு' எனப்பட்டது. "கானப் பலவின் முழவுமருள் பெரும்பழம்" (மலைபடு.511) என்று பலாப்பழத்திற்கு முழவு உவமையாக வருவதால் இதனை அறியலாம். உருளை வடிவமான கட்டையை ஆதிமனிதன் அதன் இருபக்கவாட்டிலும் துளை செய்து அத்துளையை ஆட்டுத்தோல் அல்லது எருமைத் தோலால் கட்டித் தட்டி ஒலி எழுப்பினான். நாளடைவில் கட்டையின் நடுவே உள்கூடாகக் குடைந்து இருபுறத்திலும் தோலைப் போர்த்திக் கட்டி உருவாக்கினான்.

உள்கூடாகச் செய்த மரக்கட்டையின் நடுப்பகுதி பள்ளமாகச் சுருங்கி அமைந்த கருவியைத் 'துடி' அல்லது 'உடுக்கு' என்றனர். நீண்ட உருளை வடிவமாக அமைந்தது 'செண்டை' எனப்பட்டது. இன்று கேரளத்து மக்கள் பயன்படுத்தும் முழவு இது. உருளைக் கட்டையின் நடுப்பகுதி மேடாக அமைந்த கருவிதான் தண்ணுமை! இதுவே பின்னர் சில வளர்ச்சிகள் பெற்று 'மத்தளம்' என ஆனது.

'தண்' என்னும் ஒலி எழுப்புதலால் 'தண்ணுமை' என்ற பெயர் பெற்றது என்பதனை,

கண்ண் தண்ண்ணெனக் கண்டுங் கேட்டும் (மலைபடு. 352)

என்று முழவு 'கண்ண்... தண்ண்...' என்று ஒலிப்பதை மலைபடுகடாம் உணர்த்தும்.

தண்ணுமையாளரை 'இழிசினன்' என்றது அக்காலச் சமூகம். தண்ணுமையின் வாயில் தோலை மடித்துப் போர்த்தியிருப்பார்கள். இதனால் இது 'மடிவாய்த் தண்ணுமை' எனப்பட்டது.

மடிவாய்த் தண்ணுமை இழிசினன் குரலே (புறம். 289),

மடிவாய்த் தண்ணுமை நடுவண் ஆர்ப்ப (நற். 130),

மடிவாய்த் தண்ணுமை நடுவண் சிலைப்ப (பெரும்பாண். 144)

முதலிய பாடல் வரிகளில், தண்ணுமைக்கு 'மடிவாய்' என்ற அடை வந்துள்ளது காணலாம்.

யானைமீது அமர்ந்து எதிரிகளுக்கு எச்சரிக்கை விடுத்து முழங்கும் முரசம் 'ஏவல் தண்ணுமை' எனச் சுட்டப்பட்டது.

நிறப்படைக்கு ஒல்கா யானை மேலோன்
குறும்பர்க்கு எறியும் ஏவல் தண்ணுமை (புறம் 293.)

குறிஞ்சிநில மக்கள் தினைக்கதிரைக் கவரவரும் கிளி முதலான பறவைகளை ஓட்டுதற்கு அவர்கள் 'சிறுபறை' என்பதைப் பயன்படுத்துவதே வழக்கம்.

தொண்டகச் சிறுபறைப் பாணி அயலது
பைந்தாட் செந்தினைப் படுகிளி ஓப்பும் (நற். 104.)

ஆனால், மருதநில மக்கள் வயலில் நெல்விதைப்பின்போதும் அறுவடையின் போதும் நெல்லைக் கவராது பறவைகளை ஓட்டுதற்கு, மழைமேகம் இடித்து முழங்கும் இடியோசைபோல் முழக்கப்படும் தண்ணுமையைப் பயன்படுத்திய செய்தியையும் சங்கப் பாடல்களில் பார்க்கிறோம். சான்றுகள்::

கழனி உழவர் தண்ணுமை இசைப்பிற்
பழன மஞ்ஞை மழைசெத்து ஆலும் (பதிற்90.)

வெண்ணெல் அரிநர் தண்ணுமை வெரீஇ (நற்350.)

முழவின் தோலைத் தண்ணீர் இட்டு ஈரப்படுத்திக்கொண்டு வாசித்தால் சுருதிக்கு ஏற்பத் தாழ் குரலில் ஒலிக்கும். மணவிழாவின் போது தோலை ஈரப்படுத்திக் கொள்ள வேண்டும்; இழவு வீடுகளில் வாசிக்கும்போது நெருப்பின் அருகில் சூடுகாட்டி வெப்பம் ஏற்றிக்கொண்டு வாசிப்பர். அது 'நெய்தல் பறை'. சாவுக்கு உச்சக்குரலும், மங்களவிழாவுக்குத் தாழ்குரலும் அமைய வேண்டும்.

ஈர்ந்தண் முழவின் எறிகுணில் விதிர்ப்ப (அகம். 186),

ஈர்ந்தண் முழவின் பாணி ததும்ப (புறம். 194.)

என்னும் இடங்கள், மங்கள விழாவில் வாசிக்கப்பட்ட தாழ்குரல் முழவுகளைக் குறித்தன.

தாழ்குரல் தண்ணுமை (அரங். 27)

என வருவதும் 'ஈர்ந்தண் முழவு' என்பதும் ஒன்றென அறியலாம்.

தண்ணுமையின் கண்புறத்து நெருங்கிய திரண்ட கருப்புநிறப் பசை வைத்துத் தோலை மேடாக்கித் திரண்டு இருக்கச் செய்வர். இப்படிச் செய்வதால் தோல், அதிர்வும் ஓசையும் கொடுக்கும். இவ்வாறு தோலை நடுவில் உயர்த்தி மண்பசையால் கனமாக்கி அமைப்பதால் ஒலி சிறப்பதைச் சங்ககாலப் பாணரும் கூத்தரும் அறிந்திருந்தனர். அது 'மண்கனை முழவு' எனப்பட்டது.

மண்கனை முழவொடு மகிழ்மிகத் தூங்க (அகம். 76)

என்பது இதற்குச் சான்று.

தண்ணுமை என்னும் முழவினை இடுப்பில் கட்டி நடந்தவாறும் ஆடியவாறும் இசைத்தனர். இடுப்பில் கைகளால் அணைத்தவாறு பிடித்தும் இயக்கினர். தரையில் வைத்து அமர்ந்து ஒரு கால் இடுக்கில் அழுத்திக் கொண்டு வாசிப்பதும் உண்டு.

உலகின் அனைத்துத் தோல் கருவிகளிலும் இனிமையானது தண்ணுமை. தண்ணுமையின் இன்றைய வடிவமான மத்தளத்தை 'உத்தம கருவி' என்பர். இது இன்னோசை மிக்கதாக இருக்கும். மத்தளத்தின் இடப் பக்கத்திற்கு 'இடந்தலை' அல்லது 'இடந்தரை' என்று பெயர். இது இடக்கையால் வாசிக்கப்படுவது. மத்தளத்தின் வலப் பக்கத்திற்கு 'வலந்தலை' அல்லது 'வலந்தரை' என்று பெயர். அது வலக்கையால் வாசிக்கப்படும். இடந்தலை 'இளி' (ப) சுரத்திற்கும், வலந்தலை 'குரல்' (ச) சுரத்திற்கும் சுருதி கூட்டப்பட்டிருக்கும். இதுபற்றித்தான் 'பண்ணமை முழவு' எனப்பட்டது.

இளிப்பயிர் இமிருங் குறும்பரந் தூம்பொடு (மலைபடு. 7)

என்று இளி சுரத்திற்கேற்ற குறும்பரத் தூம்பு (தோல்கருவி) குறிக்கப் பட்டதைக் காணலாம்.

பண்ணமை முழவும் பதலையும் பிறவும் (பதிற். 41),

விண்ணதிர் இமிழிசை கடுப்பப் பண்ணமைத்துத்
திண்வார் விசித்த முழவொடு... (மலைபடு. 2-3)

என்னும் சங்கப் பாடல் அடிகள் முழவில் பண்ணமைத்துப் பாடியதற்குச் சான்றாகும்.

சீவகசிந்தாமணிக்கு உரையெழுதும் நச்சினார்க்கினியர் இருமுகத் தோல் கருவிகளின் பண்ணமைவு பற்றி ஒரு மேற்கோள் யாப்பினைக் காட்டுவர்.

இடக்கண் இளியாய் வலக்கண் குரலாய்
நடப்பது தோலியல் கருவி யாகும் (சீவக. 675, நச். மேற்கோள்.)

என்னும் பழைய நூற்பா, தண்ணுமையின் இடந்தலை 'இளி' (ப) சுரத்திற்கும், வலந்தலை 'குரல்' (ச) சுரத்திற்கும் சுருதிகூட்டப்பட்டிருக்கும் உண்மையை உணர்த்தும்.

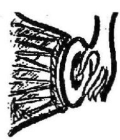
தண்ணுமையின் இடந்தலை 'தொப்பி' என்று கூறப்படும். இது இரண்டு வகைத் தோலால் மூடப்பட்டிருக்கும். வெளிவாயை முழுதுமாக மூடிய தோல் 'கொட்டுத்தட்டு' எனப்படும். அதன் உட்பக்கமாக வெளியே தெரியாதபடி ஒரு வட்டத்தோல் ஒட்டப்பட்டிருக்கும். அதற்கு 'உட்கார வட்டத்தட்டு' என்று பெயர். உட்கார வட்டத்தட்டு ஆட்டுத் தோலாலும், கொட்டுத்தட்டு எருமைத் தோலாலும் ஆனவை. தண்ணுமையின் தொப்பி என்னும் இடந்தலை 'தொப்புத் தொப்பு' என மந்த இசையை எழுப்பும். அதனால் அது தொப்பி எனப்பட்டது.

தண்ணுமையின் வலந்தலை மூன்று மெல்லிய தோல்களால் மூடப்பட்டது. வலந்தலையின் முழுவாயையும் மூடிக்கொண்டிருக்கும் தோல் 'கொட்டுத்தட்டு' எனப்படும். அதன் உட்புறத்தில் வட்டமாக ஒரு தோல் வெளியே தெரியாதபடி உள்பக்கமாக ஒட்டப்பட்டிருக்கும் அதற்கு 'உட்காரத்தட்டு' என்று பெயர். மேலேயுள்ள கொட்டுத்தட்டின்மீது ஓரங்களில் ஒரு தோல்வளையம் பின்னப்பட்டிருக்கும். இதற்கு 'மீட்டுத்தோல்' அல்லது 'வெட்டுத்தோல்' என்று பெயர். வெட்டுத்தோல் கன்றுக்குட்டியின் தோலால் ஆனது; முழுவாயையும் மூடிய கொட்டுத்தட்டு ஆட்டுத் தோலால் ஆனது. இதற்கு வேறு தோல்களையும் பயன்படுத்துவது உண்டு. கொட்டுத்தட்டின் மையத்தில் 'கரணை' ஒட்டப்பட்டிருக்கும். கரணை என்பது கரிய மணல் சேர்த்துப் பிசைந்த கறுப்பு நிறமான ஒருவகைப் பசை. இப் பசை தடவிய வட்டமான நடுப் பகுதி சற்று மேடாக இருக்கும். கரணையைக் கட்டியாகச் செய்து அமைப்பார்கள். சுருதிக்கு ஏற்றாற்போல் அதன் பருமன் அமைந்திருக்கும்.

தண்ணுமையின் நீளம் குறையக் குறையச் சுருதி அதிகமாகும்.

தொப்பிப் பக்கத்தை நுனி விரல்களாலும் அடிப்பகுதி விரல்களாலும் அடித்தும், கையின் மணிக்கட்டால் அழுத்தித் தேய்த்தும் கும்காரம் கொடுப்பார்கள். கும்கும் என்று தண்ணுமையை அதிரச் செய்வது கும்காரம் எனப்படும்.

த – தி – தொம் – தம் – கிட – தரி – தக – திமி – தின் முதலிய ஓசையை முதலில் வாயில் சொல்லிப் பழகிக் கொண்டு, பின்னர்க் கையால் தண்ணுமையில் வாசிப்பார்கள். தண்ணுமை பற்றிய இக்குறிப்புக்களோடு இனி, இளங்கோவடிகள் கூறும் செய்திகளைக் காண்போம்.

தண்ணுமையின் கரணைப் பகுதியை இரண்டாவது படத்தில் காணலாம்.

இளங்கோவடிகள் தண்ணுமையாசிரியனின் அமைதியை,

ஆடல் பாடல் இசையே தமிழே
பண்ணே பாணி தூக்கே முடமே
தேசிகம் என்றிவை ஆசின் உணர்ந்து
கூடை நிலத்தைக் குறைவின்று மிகுத்தாங்கு
வார நிலத்தை வாங்குபு வாங்கி
வாங்கிய வாரத்து யாழுங் குழலும்

ஏங்கிய மிடறும் இசைவன கேட்பக்
கூருகிர்க் கரணம் குறியறிந்து சேர்த்தி
ஆக்கலும் அடக்கலும் மீத்திறம் படாமைச்
சித்திரக் கரணம் சிதைவின்று செலுத்தும்
அத்தகு தண்ணுமை அருந்தொழில் முதல்வனும் (அரங். 45-55)

என்று விளக்குகின்றார். இவ்வடிகளுக்குப் பொழிப்புரை தரும் அரும்பதவுரையாசிரியர்,

> *எல்லாக் கூத்துக்களும், எல்லாப் பாட்டுக்களும், எல்லா இசைகளும், வடவெழுத்தொரீஇ வந்த எழுத்தாலே கட்டப்பட்ட ஓசைக்கட்டளைக் கூறுபாடுகளும், எல்லாப் பண்களும், இருவகைத் தாளங்களும், எழுவகைத் தூக்குக்களும், இவையிற்றின் முடங்களும், இயற்சொல், திரிசொல், திசைச்சொல், வடசொல் என்னும் சொற்களும் என்று சொல்லப்பட்டனவற்றை உணர்ந்து ஓர் உருவை இரட்டிக்கிரட்டி சேர்த்தவிடத்து நெகிழாதபடி நிரம்ப நிறுத்தவும் அவ்விடத்துப் பெறும் இரட்டியை ஒப்பாக உருவானவழி நிற்குமானம் நிறுத்திக் கழியுமானம் கழிக்கவும் வல்லனாய் இப்படி நிகழ்ந்த உருக்களில் யாழ்ப் பாடலும் குழலின் பாடலும் கண்டப் பாடலும் இயைந்து நடக்கிறபடி, கேட்போர் செவிக்கொள அமைந்த கரணத்தால் குறியறிந்து சேர வாசித்தலும், மற்றைக் கருவிகளில் குறைநிரப்புதலும், அக்கருவிகளின் மிகுதியடக்குதலும், ஆக்குமிடத்தும் அடக்குமிடத்தும் இசையின் இரந்திரம் (இடைவெளி) தோன்றாதபடி செய்தலும், செய்யுமிடத்துக் கைத்தொழில் அழகுபெறச் செய்து காட்டலும் வல்லனாய் அழகு தக்க தண்ணுமைக் கருவியினையும் அரிய தொழிலினையும் உடைய ஆசிரியனும் என்றவாறு*[74]

என்பர்.

அடியார்க்குநல்லார் பெரும்பாலும் அரும்பதவுரை யாசிரியரின் கருத்தை அப்படியே வழிமொழிந்து பொழிப்புரை எழுதுகின்றார்.

தண்ணுமையாசிரியனின் தகுதிகளாகப் பின்வருவனவற்றைப் பட்டியலிடலாம்.

1. ஆடல், பாடல், இசை, தமிழ் இவற்றைக் குற்றமற உணர்தல்,

2. பண், பாணி, தூக்கு, முடம், தேசிகம் இவற்றைக் குற்றமற உணர்தல்,

3. கூடை நிலத்தைக் குறைவின்றி மிகுத்தல்; வார நிலத்தை வாங்குபு வாங்கல்,

4. வாங்கிய வாரத்தில் யாழும் குழலும் மிடறும் கேட்கிறபடி தண்ணுமை வாசித்தல்,

5. ஆக்கலும் அடக்கலும் செய்யுமிடத்து இடைவெளி தோன்றாதபடி செய்தல்,

6. சித்திரக் கரணம் சிதைவின்றிச் செலுத்தல்

ஆகிய ஆறிலும் ஒன்றும் குறைவின்றி இருத்தல் தண்ணுமையாசிரியன் தகுதிகளாகும். இவற்றை இனித் தனித்தனியாக விளக்குவோம்.

ஆடல், பாடல், இசை, தமிழ் இவற்றைக் குற்றமற உணர்தல்

ஆடல் என்றது எல்லாக் கூத்துக்களையும். இருவகைக்கூத்து, பலவகைக்கூத்து, பதினோராடல் ஆகிய அனைத்தையும் என்று கருதலாம்.

பாடல் என்றது பண்ணல் முதலிய பாடல் தொழில்களை. நாத்தொலைவில்லா நாடகப் புலவன் இயற்றியதும் அதற்கு இசையோன் பண்ணமைத்துப் பாடுவதுமான பாடல்களை.

இசை என்றது நரப்படைவால் உரைக்கப்பட்ட பதினோராயிரத்துத் தொள்ளாயிரத்துத் தொண்ணூற் றொன்றாகிய (11,991) ஆதி இசைகளும் என்பர் அரும்பதவுரைகாரர். அரங்கில் அமர்ந்த இசையோன், குயிலுவக் கருவிகளை இசைக்கும் குயிலுவ மாக்கள் ஆகியோர் நாடக நிகழ்வின்போது இசைக்கக் கூடிய இசையினை என்று கருதலாம்.

தமிழ் என்றது வடவெழுத்து ஒரீஇ வந்த எழுத்தானே கட்டப்பட்ட வாக்கியக் கூறுகளும், இயல் இசை நாடகம் என்று சொல்லப்படாநின்ற மூன்று தமிழ்களும் என்பர் அரும்பதவுரைகாரர். தமிழ் என்பது முத்தமிழைக் குறிப்பதாகக் கொள்வர். முத்தமிழ் என்று கொள்வதில் தவறில்லை. தமிழ் என்றது தமிழ்மரபை அறிந்திருத்தலைக் குறித்தது என்றும் கருதலாம். குறிஞ்சிப்பாட்டினைக் கபிலர் ஆரிய அரசன் பிரகத்தனைத் தமிழ் அறிவித்தற்குப் பாடியது என்பர். கபிலர் பிரகத்தனுக்கு அறிவித்த தமிழ் யாது? இயற்றமிழா? இசைத்தமிழா? நாடகத்தமிழா? இல்லை. தமிழ்க்காதல், அறத்தொடுநிற்றல் என்னும் தமிழ் மரபினை! அதுபோன்றதே இதுவும் எனக் கருதுவது பொருந்தும்.

தண்ணுமை என்பது அதிர்வான ஓசை தரும் இசைக்கருவியாகும். யாழ், குழல் முதலான பிற கருவிகளின் ஓசையினும் மிக்க ஓசையினை உடையது. அதனை வாசிக்கும் கலைஞன் தமிழ் நாடக மரபினை அறிந்து, தகுந்த அளவு ஓசை எழுமாறு இசைக்காவிட்டால், நாடகம் துய்ப்பார் நாடகச் செய்தியைச் செவிமடுக்காமல் இடர்ப்பட நேரும். எனவே தமிழ் வழக்காறு அறிந்து அதனை இயக்குதல் தண்ணுமையாசான் கடனாகும். இதனால் தமிழ்மரபு அறிதல் உணர்த்தப்பட்டது.

பண், பாணி, தூக்கு, முடம், தேசிகம் இவற்றை உணர்தல்

பண் என்றது சுரங்களால் உருவாக்கப்படும் இராகம். பாணி என்றது தாளம். தூக்கு என்றது சுரங்களுக்கு நிறம் கொடுக்கும் நுட்ப ஒலிமம் ஆகும். தாளக் காலக் கணக்கினை அளந்து கணக்குப்படி இசைத்தல் தூக்கு

எனப்பட்டது. இது செந்தூக்கு, மதலைத் தூக்கு, துணிவுத் தூக்கு, கோயில் தூக்கு, நிவப்புத் தூக்கு, கழால் தூக்கு, நெடுந்தூக்கு என்னும் ஏழுவகைப்படும். முடம் என்றது பண், பாணி, தூக்கு இவற்றில் ஏற்படும் குற்றங்கள். தேசிகம் என்றது இயற்சொல், திரிசொல், திசைச்சொல், வடசொல் என்னும் சொல் பயன்பாட்டிற்கு ஏற்பத் தண்ணுமையை வாசிக்கும் திறன்.

'ஆசின் உணர்தல்' என்றது மேலே சொல்லப்பட்ட ஆடல் முதலாகத் தேசிகம் ஈறாக உள்ள ஒன்பதும் இலக்கணக் குற்றம் நிகழாதவாறு தண்ணுமை இசைத்தலை உணர்தல் ஆகும்.

கூடை நிலத்தை மிகுத்தலும் வார நிலத்தை வாங்குபு வாங்கலும்

முன்னர் இசையாசிரியனின் தகுதியில், 'வரிக்கும் ஆடற்கும் உரிப்பொருள் இயக்கி' என்ற தொடருக்கு நாம் பொருள் கண்டபோது, தாளக்காலத்தின் நான்கு வகை நடைகளான இயக்கம் நான்கு பற்றி அறிந்தோம். முதல்நடை, வாரநடை, கூடைநடை, திரள்நடை என்னும் தாளக்கால நடைகள் நான்கும் 'இயக்கம் நான்கு' என்று கூறப்படும். இவ்வியக்கம் நான்கினும் முதல்நடை மிகவும் தாழ்ந்த செலவினை உடையது; திரள்நடை மிகவும் முடுகிய நடையது. இவை தவிர்ந்த இடைப்பட்ட வாரப் பாடல் சொல்லொழுக்கமும் இசையொழுக்கமும் உடையது. கூடைப் பாடல் சொற்செறிவும் இசைச்செறிவும் உடையது. இவை இரண்டையும் தண்ணுமைப் புலவன் கவனத்தில் கொள்ளும் தகுதி இங்கே சுட்டப்பட்டது

முதல்நடைக்கு வாரநடை இரட்டியது; வாரநடைக்குக் கூடைநடை இரட்டியது. 'கூடைநிலம்' என்றது பாடலடியை மூன்றாம் காலத்தில் பாடுதற்கு எடுத்துக்கொள்ளும் நேரம்; 'வாரநிலம்' என்பது பாடலடியை இரண்டாம் காலத்தில் பாடுவதற்கு எடுத்துக்கொள்ளும் நேரம் ஆகும். வாரநடைக்கு இரட்டிக்கு இரட்டித்தது கூடை நடை ஆகும். அதற்குரிய நேரம் குறைந்துவிடாதபடி நிரம்ப நிறுத்தல் வேண்டும். அதேபோல் வாரநிலத்தையும் அதற்குரிய கால அளவில் தெளிவுற வார்தல், வடித்தல் முதலிய இசைக்கரணத்தால் வாங்கி நிறுத்துதல் வேண்டும். முதல் நடையில் பாடலடியைப் பாடி முடித்ததும், பின்பாட்டுப் போலத் திரும்பவும் இரட்டித்துப் பாடுவது வாரம் என்பர்.

யாழும் குழலும் மிடறும் கேட்கிறபடி தண்ணுமை வாசித்தல்

வாரத்தை வாங்கிப் பாடும் இரண்டாவது காலத்திலேதான் தண்ணுமை இசைக்கப்பட வேண்டும். அப்போது பிற பின்னணி இசைக்கருவிகளான யாழும் குழலும் இசைக்கப்படும். மிடற்றுப் பாடலும் பாடப்படும். மிடற்றுப்பாடலின் சொற்செறிவான கருத்து மக்களைச் சென்றடைவதே முக்கியமானது. அதற்கு இடையூறு வந்துவிடாதபடியும், யாழ், குழல் இசை மங்கிவிடாதபடியும் தக்க முறையில் அளவு அறிந்து தண்ணுமையை வாசிக்க வல்லவனாக இருத்தல் வேண்டும்.

இரந்திரம் (இடைவெளி) தோன்றாதபடி செய்தல்

ஆக்கல் என்றது, பிற இசைக்கருவிகளான யாழும் குரலும் இசைக்கும் போது, அவற்றின் ஒலி குறைவுபட்டால், அக்குறையை நிரப்புதல். அடக்கல் என்றது பிற இசைக்கருவிகளின் ஓசை மிகுந்தால் அம்மிகுதியை அடக்கும் வகையில் வாசித்தல். அவ்வாறு ஆக்கலும் அடக்கலும் நிகழ்த்தும்போது, இடைவெளி தோன்றாதபடி இசைக்கும் நுட்பம் 'மீத்திறம்படாமை' எனப்பட்டது.

சித்திரக் கரணம் சிதைவின்றிச் செலுத்தல்

'கரணம்' என்பது கையால் செய்யும் வினை. கர+அண்+அம் = கரணம். கரத்தால் செய்யப்படும் செயல்கள். கையால் தண்ணுமையை வாசிப்பது 'கரணவாசிப்பு' எனப்படும். அப்படி வாசிக்கும்போது தண்ணுமைக் கலைஞன் தன் கைகளை எழிலுற அசைக்கும் மரபுசார்ந்த முறை ஒன்று உண்டு. கை நளின அழகு கருதி அது 'சித்திரக் கரணம்' எனப்பட்டது. இவ்வாறு சித்திரக் கரணம் வாசிக்கும் போது, அவையோரின் பாராட்டைப் பெற வேண்டும் என்ற விருப்பில் சிலர் அளவுக்கு மீறி, மரபு பிறழ்ந்த முறையில் மிகைப்படச் செய்வது (over acting) குற்றமாகும். இதனையே 'சித்திரக் கரணஞ் சிதைவின்று செலுத்தும்' என்று இளங்கோவடிகள் குறிப்பிட்டார்.

ஓர் உருவை இரட்டிக்கிரட்டி சேர்த்தல் கூடையாம். நடனத்தில் அவ்வாறு சேரும் இடத்தை, குறைவில்லாது மிகும்படி ஆவர்த்தனங்களைத் துரிதமாக வாசிக்கவேண்டும்.

வாரமாவது பின்பாட்டுப் போன்றது! பின்பாட்டுப் பாடும் இடத்தில், இசையைச் சரியானபடி வாங்கி முழக்கல் வேண்டும். அவ்வாறு வாங்கியடிப்பதில் யாழ், குரல், வாய்ப்பாட்டு அனைத்தும் இசைந்து கேட்கும்படி கூத்தின் குறிப்பறிந்து, விரல்களை மத்தளத்தில் சேர்த்து, இதமாக முழங்க வேண்டும்.

மற்றக் கருவிகளில் குறைவிழுந்தால் அந்த ஒலியை நிரப்பும்படி தத்தகாரங்களை மிகுத்து வாசிக்க வேண்டும். மற்றக் கருவிகளும் பாட்டும் தெளிவாகக் கேட்கும்படி அடக்கி வாசிக்க வேண்டிய இடத்தில் அடக்கி வாசிக்க வேண்டும். பாட்டிற்கும் வாத்தியங்களுக்கும் வைத்துள்ள சுருதிக்கு அதிகமாகாமல், அதை ஒட்டி, அதில் இலயிக்கும்படி அளவாகக் கவனித்து, வாசிக்கும் மத்தளக்காரனாகிய அருந்தொழில் முதல்வன் நாட்டியத்திற்கு அமைய வேண்டும் என்று சுத்தானந்த பாரதியார் கூறுவர்.[75]

கருவிகளை வாசிக்கும் ஆசான்களில் முதலாவதாகத் தண்ணுமை யாசானைக் குறிப்பிட்ட இளங்கோவடிகள் அடுத்துக் குழலாசிரியன், யாழாசிரியன் தகுதிகளைக் கூறத் தொடங்குகிறார்.

(5) குழலாசிரியன் தகுதிகள்

இளங்கோவடிகள் கூறும் குழலாசிரியன் தகுதிகளை அறிவதற்குமுன், முதலில் நாம் குழல் பற்றிய வரலாறு, அதன் அமைப்பு முதலான பொதுச் செய்திகளை அறிதல் நல்லது.

குழல் என்னும் இசைக் கருவியைத் தொல்காப்பியர் குறிப்பிடவில்லை. அகத்திணையியலில் கருப்பொருளைக் கூறுமிடத்துத் தொல்காப்பியர் "பறை, செய்தி யாழின் பகுதியொடு தொகைஇ" என்று பறையையும் யாழையும் மட்டுமே குறிப்பிட்டுள்ளார். இதனால் குழலுக்கும் முந்தியதாகப் பறையும் யாழும் பழந்தமிழ் இசைக்கருவிகளுள் முக்கியமானவை என்பதை அறியலாம்.

குழல்

தமிழிசைக் கருவிகள் வரலாற்றில் முழவுக்கும் யாழுக்கும் பின் பிறந்தது குழல் ஆகும். முல்லை நிலத்தில் கோவலர் எனப்பட்ட ஆயர்களின் கண்டு பிடிப்பு இந்த இசைக்கருவி. காடுகளில் வளர்ந்து செழித்திருந்த மூங்கில் மரங்களில் வண்டுகள் துளையிட்டன. துளைகளின் வழியாகக் காற்று உட்சென்று இயற்கையே வாசித்த வாசிப்புதான் குழல்கருவி தோன்றக் காரணமாயிற்று. இதனை,

> *ஆடமைக் குயின்ற அவிர்துளை மருங்கில்*
> *கோடை அவ்வழி குழலிசை யாக* (அகம்.82.)

என்ற கபிலர் பாடல் வரிகள் உணர்த்தும். முதலில் ஐந்து துளைகளையுடைய குழலை அமைத்தனர். பிறகுதான் எழுதுளை, எண்துளைக் குழல்கள் தோன்றின. ஐந்து துளைகளையுடைய குழல் 'ஐம்புழைக் குழல்' எனப்பட்டது. ஏழு துளைகளையுடைய குழல் 'ஏழ்புழைக் குழல்' எனப்பட்டது. ஐந்து துளைக் குழலில் செம்பாலைப் பண்ணை இசைத்தனர். வண்டுகள் ஏழு சுரங் களையும், மிஞிறுகள் ஐந்து சுரங்களையும் ஒலித்தன என்று பரிபாடல் கூறும்.

> *ஏழ்புழை ஐம்புழை யாழிசைகேழ்த் தன்ன இனம்*
> *வீழ்தும்பி வண்டொடு மிஞிறு ஆர்ப்ப...* (பரி. 8 : 22)

என்பதால் ஏழ்புழை, ஐம்புழைக் குழல்களை அறியலாம்.

சங்கப் பாடல்களில் குழல் பல்வேறு பகுப்புக்களில் பேசப்பட்டுள்ளதைக் காண்கிறோம். குழல்களில் ஏழு சுரங்களின் ஒலிகளுக்கு ஏற்பத் தாளங்களை அறிந்து துளைகளை இட்டனர். இவ்வாறு துளைகளால் பகுக்கப்பட்ட குழலைப் 'பகர் குழல்' என்றனர். 'அங்குலி' என்னும் அளவு முறைகளில் பகுக்கப்பட்ட குழலை 'அறல் குழல்' என்றனர்.

> *பகர்குழல் பாண்டில் இயம்ப* (பரி. 15 : 42.)
>
> *அறல்குழல் பாணி தூங்கி* (சிறுபாண். 162.)

எனபவற்றால் பகர்குழல், அறல்குழல் ஆகியவற்றை அறியலாம்.

> *செந்தீத் தொட்ட கருந்துளைக் குழலின்* (பெரும்பாண். 179.)

என்றதனால், தீயினால் துளையிட்ட செய்தி தெரிகிறது. துளைகளின் இடைவெளி பற்றி,

> *வந்துதுளை நிரையாக்கி வாயுமுதல் வழங்குதுளை*
> *அந்தமில்சீர் இடையீட்டின் அங்குலிஎண் களினமைத்து*
> (பெரியபுராணம், ஆனாய. 13.)

என்னும் பெரியபுராணப் பாடலடிகளில் அங்குலி எண் அளவில் துளைகளின் இடைவெளி இருந்த உண்மையை அறிகிறோம். 'அங்குலி எண்' என்பது ஒரு நீட்டலளவை அலகு ஆகும். அங்குலியை ஓர் அங்குலம் – 'இஞ்ச்' (inch) என்று கருதினால் அது பிழையாகும். மனித உடம்பின் உயரத்தின் சராசரி அளவு 96 அங்குலி என்பர்.

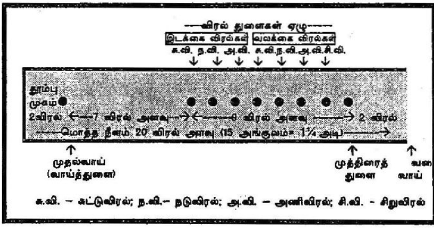
துய்ய வுடம்பளவு தொண்ணூற்றாறு அங்குலியாம்[76]

என்பதால் இதனை அறியலாம். 96 அங்குலி என்பதனை 96 அங்குலம் ('இஞ்ச்') என்று கொண்டால் 8 அடி என்று வரும். ஒரு மனிதனின் சராசரி உயர அளவு எட்டு அடி என்பது பொருந்தாது. ஓர் அங்குலி என்பது ¾ அங்குலம் (இஞ்ச்) என்று கொண்டால் 96 அங்குலி என்பது 6 அடி ஆகும். ஒருவாறு ஆறு அடி என்பதனை மனித உடம்பின் சராசரி உயரமாகக் கருதுவது பொருத்தமாக உள்ளது. இதனால் அங்குலி என்பது சுமார் ¾ அங்குலம் என்று கொள்வதே சரியாகத் தோன்றுகிறது.

ஒரு குழலின் நீளம் 20 விரல் என்பர்.[77] விரல் என்றது உத்தமன் பெருவிரல் கனத்தின் அளவு. இது ¾ அங்குலம். இதனால் ஒரு குழலின் நீளம் 15 அங்குலம், அதாவது 1 ¼ அடி எனலாம்.

இதிலே தூம்பு முகத்தின் இரண்டு நீக்கி, முதல்வாய் விட்டு இம் முதல் வாய்க்கு ஏழங்குலி விட்டு வளைவாயினும் இரண்டு நீக்கி (2+7+2=11) நடுவில் நின்ற (20–11=9) ஒன்பது விரலினும் எட்டுத்துளை இடப்படும். அவற்றுள் ஒன்று முத்திரையென்று கழித்து நீக்கி நின்ற ஏழினும் ஏழுவிரல் வைத்து ஊதப்படும். துளைகளின் இடைப்பரப்பு ஒரு விரலகலம் கொள்ளப்படும்[78]

என்று குழலின் அமைப்பினை அடியார்க்குநல்லார் விளக்குகின்றார். இவ்விளக்கம் கொண்டு நாம் குழலின் விளக்கப் படத்தினைப் பின்வருமாறு வரையலாம்.



குழலில் எட்டுத் துளைகள் இடப்பட்ட செய்தியைப் பஞ்சமரபு (செய். 28) கூறுகிறது. குழலில் ஊதும் முதல்வாய்க்கு மறுமுனையான வளைவாய் அருகிலுள்ள முத்திரைத் துளையில் விரல் வைத்து ஊதக் கூடாது. அது

எப்போதும் திறந்தே இருக்குமாறு ஏனைய துளைகளில் மட்டுமே ஏழு விரல்களை வைத்து மூடித்திறந்து வாசிக்க வேண்டும்.

குழலை வாசிக்கப் பயன்படும் விரல்கள் இடக்கையில் மூன்றும், வலக்கையில் நான்கும் மொத்தம் ஏழு விரல்களாகும். இடக்கையில் பெருவிரலும் சிறுவிரலும் தவிர்த்த மூன்று விரல்களும், வலக்கையில் பெருவிரல் மட்டும் தவிர்த்த ஏனைய நான்கு விரல்களும் மேலுள்ள ஏழு துளைகளில் வைத்து வாசிப்பது முறையாகும். குழல் ஊதுதற்குரிய முறையினை அறிஞர் பின்வருமாறு விளக்குவர்.



(1)குழலின் விரல் துளைகள் வலப்பக்கம் வருமாறு வாய்க்குநேர் வலக்கை முகமாய் நீட்டிக் குழலைப் பிடித்தல் வேண்டும். (2)உடலை நேர் நிலையில் நிறுத்தல் வேண்டும். (3)நெஞ்சகக் காற்றுப் பைகள் விரிந்து கொடுக்குமாறு நெஞ்சகம் விரித்து நிறுத்தப்படுதல் இன்றியமையாதது. (4)தலை குனிதல், சாய்த்தல் முதலியன கூடாது. (5)உதடுகளை முற்றிலும் இணைத்துக் கொண்டு பாசிப்பயறு அளவு ஆக்கிய உதட்டுத் துளையில் காற்றை ஊதுதல் வேண்டும். (6)வாய்க் காற்றை ஊது துளையின் நடுவில் நேரே செலுத்திப் பயிலுதல் வேண்டும். (7)துளையினுள் வாய்க் காற்று தென்னை விளக்குமாற்றின் இரு குச்சிகளின் பருமனில் உள்ளே நடுவில் நுழைதல் வேண்டும். (8)கமகத்திற்கு ஏற்றவாறு காற்றினை வலித்தல், மெலித்தல், நெகிழ்தல், உறழ்தல், வார்தல், வடித்தல் செய்தல் வேண்டும். (9)உள்ளோசைகளை (கமகங்களைத்) தலையசைப்பாலும் உதட்டுக் குவிப்பாலும் விரலை மேல்கீழ் அசைப்பதாலும் விரல் ஊஞ்சலாடுதலாலும், வண்டு மலரில் மொய்த்தல் போன்றும், பட்டுப் பூச்சியும் சிட்டுப் பறவையும் மலர்த்தேன் குடிக்கப் பறப்பது போன்றும் செய்யப்படும் நுண்மாண் வினைப்பாடுகளை ஆசான் வாய்க் கேட்டு அறிதல் வேண்டும். (10)அந்த ஆசான் கற்பிக்கும் முறைகளைக் கற்றவனாகத் திகழல் இன்றியமையாதது. (11)வாய்த்துளையை 1/8, ¼ அளவுகளில் மூடி வாசிக்க ஓசை தனி இனிமை தரும் என்பர்.[79]

குழலின் ஏழு துளைகளில்தான் ச, ரி, க, ம, ப, த, நி என்ற ஏழு சுரங்களும் பிறக்கும்.

சரிகம பதநி யென்றேழ் எழுத்தாற் றானம்
வரிபரந்த கண்ணினாய் வைத்துத் - தெரிவரிய

ஏழிசையுந் தோன்றும் இவற்றுள்ளே பண்பிறக்கும்
சூழ்முதலாஞ் சுத்தத் துளை.[2]

ஏழிசையாவன சட்சம், ரிடபம், காந்தாரம், மத்திமம், பஞ்சமம், தைவதம், நிடாதம் ஆகியன. இவை தமிழில் குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாரம் எனக் குறிக்கப்படும்.

குழல் செய்வதற்கு மூங்கில், சந்தனம், செங்காலி, கருங்காலி முதலான மரங்கள் பயன்படும். இவற்றுள் மூங்கிலிற் செய்வது உத்தமம் என்பர். வெண்கலம் என்னும் உலோகத்தாலும் குழல் செய்யப்படுவது உண்டு.

இளங்கோவடிகள் 'குழலோன்' என்னும் குழலாசிரியனின் தகுதிகளை,

சொல்லிய இயல்பினில் சித்திர வஞ்சனை
புல்லிய அறிந்து புணர்ப்போன் பண்பின்
வர்த்தனை நான்கும் மயலறப் பெய்தாங்கு
ஏற்றிய குரல்இளி என்றிரு நரம்பின்
ஒப்பக் கேட்கும் உணர்வினன் ஆகிப்
பண்ணமை முழவின் கண்நெறி அறிந்து
தண்ணுமை முதல்வன் தன்னொடும் பொருந்தி
வண்ணப் பட்டடை யாழ்மேல் வைத்தாங்கு
இசையோன் பாடிய இசையின் இயற்கை
வந்தது வளர்த்து வருவது ஒற்றி
இன்புற இயக்கி இசைபட வைத்து
வார நிலத்தைக் கேடின்று வளர்த்தாங்கு
ஈர நிலத்தின் எழுத்தெழுத் தாக
வழுவின்று இசைக்கும் குழலோன் தானும் (அரங். 56-69)

என்று கூறுகிறார். நாடகப் பின்புலக்கலைஞராம் ஆசான்களின் தகுதிகளைக் கூறும் அடிகளுக்குப் பொழிப்புரை எழுதும் வழக்கமுடைய அரும்பத வுரையாசிரியர், குழலோனுக்கும் யாழோனுக்கும் அவ்வாறு பொழிப்புரை எழுதவில்லை. அரும்பதவுரையை அப்படியே படியெடுக்கும் வழக்கமுடைய அடியார்க்குநல்லார் தாமும் அவ்வாறே பொழிப்புரை எழுதாமலே செல்வதைக் காண்கிறோம்.

குழலோன் தகுதிகளைப் பின்வருமாறு பட்டியலிடலாம்.

1. சித்திரப் புணர்ப்பு, வஞ்சனைப் புணர்ப்பு என்னும் இரண்டையும் அறிந்திருத்தல்,
2. வர்த்தனை நான்கும் மயக்கமறப் பெய்தல்,
3. குரல் நரம்பு, இளி நரம்பு இரண்டையும் ஒப்பக் கேட்கும் உணர்வினன் ஆதல்,
4. முழவின் நெறியறிந்து தண்ணுமையாசானுடன் பொருந்துதல்,
5. இசையோன் பாடிய பண்ணிற்குச் சுரம் குறையாமல் நிறுத்தி இசைபட வைத்தல்,
6. வாரநிலத்தை வளர்த்து ஈரநிலத்தை வழுவின்றி இசைத்தல்

என்னும் ஆறும் குழலோனின் தகுதிகள் ஆகும். இவற்றை இனித் தனித்தனியாக விளக்குவோம்.

சித்திரப் புணர்ப்பு, வஞ்சனைப் புணர்ப்பு அறிந்திருத்தல்

குழலை வாசிக்கும்போது சித்திரப் புணர்ப்பு, வஞ்சனைப் புணர்ப்புக்களை அறிந்து வாசித்தல் வேண்டும். புணர்ப்பு என்பது பொருந்தச் செய்தல் ஆகும்.

செவிக்கு அழகுபடச் சுரங்களைப் புணர்ப்பது சித்திரப் புணர்ப்பு (Decorative feature) ஆகும். சுரங்களை எழில்பட உள்ளோசை (கமகம்) கொடுத்து வாசித்தலைச் சித்திரப் புணர்ப்பு என்பர். குழலின் துளைகளில் விரல்களை வைத்து இசைக்கும்போது அந்தந்த எழுத்துக்களுக்கு ஏற்றவாறு இசையைப் பொருத்தி வாசித்தல் சித்திரப் புணர்ப்பு ஆகும்.

வஞ்சனைப் புணர்ப்பு என்பது சொல்லின் எழுத்துக்கு உரிய ஒலியை, இசைக்காக வேறான ஒலிபோல் மாற்றி (ஏமாற்றி) ஒலிப்பது. இது 'குடிலம்' என்றும் கூறப்படும். வல்லெழுத்து ஓசையை மெல்லெழுத்துப் போன்று பொருத்தி வாசித்தல் வஞ்சனைப் புணர்ப்பு ஆகும். வல்லொற்றினை மெல்லொற்றுப் போலப் பொருத்தி இனிமைதர இசைத்தல் வேண்டும். இது பண்ணீர்மைகளைப் புலப்படுத்துவனவற்றுள் ஒன்று. சில சுரங்களின் எழுத்துக்கே உரித்தான பண் ஓசையைக் கொடுக்காமல் வேறு ஓர் ஓசையைக் கொடுத்துப் பண்ணீர்மையை உண்டாக்குதல் வேண்டும்.

'வட்ட வட்டப் பாறை கட்டி' என்ற வரியில் வல்லோசைகளே மிகுதி. இதனை இசைப்படுத்தும்போது மெல்லோசை போல மாற்றிப் புணர்ப்பது கேட்க இனிமைதரும். மெல்லின எழுத்தையும் இசை இனிமை கருதி இடையின ஒலி சேர்த்துப் பாடுவதை இன்றைய பாடகர்களிடம் காணலாம். உதாரணமாக, கே.பி.சுந்தரம்பாள் 'என்ன என்ன என்ன' என்பதை 'எல்ன எல்ன எல்ன' என்று இடையின ஒலி சேர்த்துப் பாடுவார். இதெல்லாம் வஞ்சனைப் புணர்ப்பு.

ஒரு தேர்ந்த பாடலாசிரியனுக்கு இருக்கும் புணர்க்கத் தக்க அறிவில் சற்றும் குறையாத திறனாளியாகக் குழலாசிரியன் திகழ வேண்டும் என்ற கருத்தில், 'புணர்ப்போன் பண்பின்' என்றார்.

வர்த்தனை நான்கும் மயக்கமறப் பெய்தல்

'வர்த்தனை நான்கும் மயலறப் பெய்தாங்கு' என்ற அடிக்குச் சொற்பொருள் விளக்கத்தை அரும்பதவுரைகாரரும் அடியார்க்கு நல்லாரும் தரவில்லை. வர்த்தனை 'நான்கு' என்ற எண் எவற்றைக் குறித்தது என்பதை இருவருமே விளக்கவில்லை. இதன் கருத்துரையாக, "வங்கியத்து விரல் ஊர்ந்து ஊதும் துளைகள் தர்ச்சனி (சுட்டுவிரல்) முதலாக விட்டுப்பிடிப்பது ஆரோகணம் ஆதலானும், கனிட்டன் (சிறுவிரல்) முதலாக விட்டுப்பிடிப்பது அவரோகணம் ஆதலானும் இரண்டு கூறும் இப்படிச் செய்தல் வர்த்தனையாதலின் இப்படியால் நூற்றுமூன்று பண்ணீர்மைகளையும் தந்நிலை குலையாமல் நிரம்பக் காட்டவல்லனாய் என்றவாறு" என்பர் அரும்பதவுரையாசிரியர்.



குழலின் முத்திரைத் துளை நீங்கலாக உள்ள ஊதும் ஏழு துளைகளில் முதல் துளையில் உள்ள சுட்டு விரலை உளர்ந்தது (தடவுதல்) முதலாக, ஒரு பண்ணுக்குரிய சுரங்கள் படிப்படியாய்க் குறித்த வரிசையில் ஏறிச் செல்வது (ச-ரி-க-ம-ப-த-நி) ஆரோகணம் அல்லது ஆரோசை எனப்படும்.

ஊதும் ஏழு துளைகளில் கடைசித் துளையில் உள்ள சிறுவிரலை உளர்ந்தது முதலாக, ஒரு பண்ணுக்குரிய சுரங்கள் படிப்படியாய்க் குறித்த வரிசையில் இறங்கி வருவது (நி-த-ப-ம-க-ரி-ச) அவரோகணம் அல்லது அமரோசை எனப்படும்.

ஒத்தநிலை உணர்ந்ததன்பின் ஒன்றுமுதல் படிமுறையாம்
அத்தகைமை ஆரோசை அமரோசை களின்அமைத்தார்
(பெரியபுராணம், ஆனாய.24)

என்ற சேக்கிழாரின் பாட்டில் ஆரோகணம் அவரோகணம் என்ற சொற்கள் ஆரோசை, அமரோசை என்று வந்திருப்பது காணலாம்.

இப்படி ஆரோகணம், அவரோகணமாகச் செய்வதனை 'வர்த்தனை' என்பர். பன்னிருபாலையின் உரு தொண்ணூற்றொன்றும் பன்னிரண்டுமாய்ப் பண்கள் நூற்றுமூன்றாகும் என்பதை அரங்கேற்றுகாதை 72-78 அடிகளுக்கு விளக்கம் கூறும்போது உரையாசிரியர்கள் கூறுவர். அந்த 103 பண்ணீர்மை களையும் ஆரோகணம் அவரோகணம் செய்வதன்வழி, அவற்றின் பண்நிலை குலையாமல் நிரம்பக் காட்டத் தெரிந்தவனாகக் குழலாசிரியன் திகழ வேண்டும்.

குரல் நரம்பு, இளி நரம்பு ஒப்பக் கேட்கும் உணர்வினன் ஆதல்

'ஏற்றிய குரல்இளி என்றிரு நரம்பின், ஒப்பக் கேட்கும் உணர்வினன் ஆகி' என்பதற்கு அரும்பதவுரையாசிரியர், "பதினாற்கோவையினிடத்துக் குரல்நரம்பு இரட்டிக்கவரும் அரும்பாலையும், இளிநரம்பு இரட்டிக்க வரும் மேற்செம்பாலையும் போல அல்லாத பாலைகளையும் இசைநூல் வழக்காலே இணைநரம்பு தொடுத்துப் பாடும் அறிவினை உடையனாய் என்றவாறு" என்பர். அரும்பாலை, மேற்செம்பாலை இவற்றையும், இவைபோலல்லாத பிற பாலைகளையும் இணைநரம்பு தொடுத்துப் பாடத் தெரிந்தவனாகக் குழலோன் இருத்தல் வேண்டும்.

இங்கு 'நரம்பு' என்றது யாழின் நரம்பு எனக் கருதிவிடக் கூடாது. ஏழு சுரங்களையும் ஏழு நரம்புகள் என்று சுட்டுவது தமிழ் வழக்காறு என்பதறிக.

குரல்-துத்தம்-கைக்கிளை-உழை-இளி-விளரி-தாரம் (ச-ரி-க-ம-ப-த-நி) என்பன ஏழு சுரங்கள். குரல்நரம்பு இரட்டிக்கப் பிறப்பது அரும்பாலை; இளிநரம்பு இரட்டிக்கப் பிறப்பது மேற்செம்பாலை. உழை குரலாகப்

பண்ணுப் பெயர்க்க (மத்திமத்தை சட்சமாகக் கொண்டு கிரகபேதம் செய்ய) வருவது அரும்பாலை; குரல் முதலாக இணைநரம்புகளைத் தொடுத்தால் கிடைப்பது மேற்செம்பாலை. அதாவது சட்சம் முதல் ச-ப, ப-ரி, ரி-த, த-க, க-நி, நி-ம என்னும் இணைநரம்புகள் ஏழும் தொகுக்க மேற்செம்பாலை (கல்யாணி ராகம்) பிறக்கும்.

பண்ணுப் பெயர்த்தல், இணைநரம்புகள் முதலிய கலைச்சொற்களை முதலில் புரிந்துகொள்ள வேண்டும்.

இவற்றை இங்கே ஒருவாறு விளக்குவோம்.

பண்ணுப் பெயர்த்தல்

நின்ற ஒரு பாலைப் பண்ணிலிருந்து புதிய பண்ணைப் பிறப்பிப்பது 'பண்ணுப் பெயர்த்தல்' எனப்படும்.

குரல்-துத்தம்-கைக்கிளை-உழை-இளி-விளரி-தாரம் (ச-ரி-க-ம-ப-த-நி) என்னும் சுரம் ஏழு என்றாலும் சுரக்கோவைகள் ச-ரி1-ரி2-க1-க2-ம1-ம2-ப-த1-த2-நி1-நி2 எனப் பன்னிரண்டு ஆகும். சுரக்கோவைகள் பன்னிரண்டை வரிசையாய் நிறுத்தி, அவற்றில் ஒரு பண்ணுக்குரிய நரம்புகளைக் குறித்துக் கொண்டு, குறித்த பண்ணின் நரம்புகளுள் ஒரு நரம்பை அடிப்படைக் குரலாக (சட்சமாக)க் கொண்டு, அதிலிருந்து உச்சக்குரல் வரைக்கும் எடுத்துக்கொண்ட பண்ணின் ஏழு இசை நரம்புகளை இசைத்தால் ஒரு புதுப் பண் கிடைக்கும். இவ்வாறு இசைத்துப் புதிய பண்ணைப் பிறப்பிப்பது 'பண்ணுப் பெயர்த்தல்' எனப்படும். இது மிக இனிமை தரும் அனுபவம்.

> ***தொல்லிசை நிறீஇய உரைசால் பாண்மகன்***
> ***எண்ணுமுறை நிறுத்த பண்ணின் உள்ளும்***
> ***புதுவது புனைந்த திறத்தினும்***
> ***வதுவை நாளினும் இனியனால் எமக்கே*** (அகம்.352)

என்னும் சங்கப்பாடல் புதிய பண் தோன்றும் இனிமையை உவமையாகக் கூறுவதைக் காணலாம். பண்ணுப்பெயர்த்தல் தமிழுக்குப் பழமையானது.

இவ்விதம் பண்ணுப் பெயர்க்கும் முறையைத் துத்தம் குரலாகப் பண்ணுப் பெயர்த்தல், கைக்கிளை குரலாகப் பண்ணுப் பெயர்த்தல் முதலியவாறு கூறுதல் இசையோர் மரபு. இதனால், பண்ணுப் பெயர்த்தலுக்குக் 'குரல் குரலாகப் பண்ணுதல்' என்றொரு பெயரும் உண்டு.

சங்க இலக்கியங்களில் 'பண்ணுப் பெயர்த்தல்', 'பாலை பண்ணல்', பண்ணுமுறை நிறுத்தல்', 'பண்ணுப் புணர்தல்' முதலிய பெயர்கள் காணப்படுகின்றன.

> ***புணர்புரி நரம்பின் ... நல்யாழ்*** (பதிற். 41.)

> ***தீந்தொடை நரம்பின் பாலை வல்லோன்***
> ***பையுள் உறுப்பிற் பண்ணுப் பெயர்த்தாங்கு*** (பதிற். 65)

கூடுகொள் இன்னியங் குரல்குர லாக
நூனெறி மரபிற் பண்ணி (*சிறுபாண். 229-230*)

பண்ணுப் பெயர்த்தன்ன (*மலைபடு. 451*)

பண்ணுமுறை நிறுப்ப (*நெடுநல். 70*)

என வரும் சங்கப் பாடல் அடிகள் இதற்குச் சான்று.

பெரும்பண்களான ஏழ்பாலையின் வரிசைமுறை வருமாறு:

1. செம்பாலை (முல்லைப்பண்-'குலமுதற் பாலை') – **அரிகாம்போதி**
2. படுமலைப்பாலை (குறிஞ்சிப்பண்) – **நடபைரவி**
3. செவ்வழிப்பாலை – **இரு மத்திமத் தோடி**
4. அரும்பாலை (நடுவுநிலைப் பாலை) – **சங்கராபரணம்**
5. கோடிப்பாலை – (மருதப்பண்-காலைநேரப்பண்) – **கரகரப்பிரியா**
6. விளரிப்பாலை (நெய்தற்பண்) – **தோடி**
   (மோகனமும் சுத்த தன்யாசியும் இதில் பிறக்கும்)
7. மேற்செம்பாலை – **கல்யாணி** (இது மதுரமான பண்)

இவை ஏழும் 'ஏழ்பெரும்பாலை', 'ஏழிசை' எனப்படும். தேவாரத்தில் ஏழிசை பல இடங்களில் சுட்டப்பட்டுள்ளது.

ஏழிசை இன்பொருள் (*சம். 3:107:7*)
ஏழின் இன்னிசை (*நாவுக். 4:79:3*)
ஏழிசையாய் இசைப்பயனாய் (*சுந். 7:51:10*).

புணர்ச்சி இலக்கணத்தில் நிலைமொழி, வருமொழி என்பன போல, செம்பாலையை முதலில் நிறுத்தினால் அது 'நின்ற பாலை'; பண்ணுப் பெயர்ப்பால் கிடைத்த புதிய பாலையை 'எய்திய பாலை' என்பர். வலமுறையில் பண்ணுப் பெயர்த்தல் என்பது குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாரம் என்ற ஏழுநிரல் நரம்புகளைப் பண்பெயர்த்து இசைத்தல் ஆகும்.

'மெலிதல் முறையில் பண்ணுப் பெயர்த்தல்' என்பது பாலைகளின் வரிசையில் நின்ற பாலைக்கு அடுத்த பாலையைக் கண்டுபிடிக்கும் முறை.

குரல்	துத்தம்	கைக்கிளை	உழை	இளி	விளரி	தாரம்
ச	ரி	க	ம	ப	த	நி

ஏழு சுரங்களின் இந்த மெலிதல் முறை இரண்டு வகைப்படும்.

1. **இடமுறை மெலிதல்.** இது இளியை உழையாகக் கொண்டு பண்ணுப் பெயர்த்துப் பண்களின் ஏறுநிரல் வரிசையில் அடுத்த பண்ணைக் கண்டுபிடிப்பதாகும்.

(நின்ற பாலை அரும்பாலையாக நிற்க, இளியை உழையாகக் கொண்டு பண்ணுப் பெயர்த்தால், எய்தும் பாலை கோடிப்பாலை ஆகும். நின்ற பாலையின் 'ப'வுக்கு நேராக 'ம' நரம்பு நிறுத்தப் படுகிறது. எனவே 'ப'வுக்கு 'ம' மெலிந்தது. 'ப'வுக்கு இடது தானத்தில் நிற்பது 'ம'. எனவே அரும்பாலை இடமுறையில் மெலிந்தது.)

2. **வலமுறை மெலிதல்.** இது உழையை இளியாகக் கொண்டு பண்ணுப் பெயர்த்துப் பண்களின் இரங்குநிரல் வரிசையில் அடுத்த பண்ணைக் கண்டுபிடிப்பதாகும்.

(நின்ற பாலை கோடிப்பாலையாக நின்று, உழையை இளியாகக் கொண்டு பண்ணுப் பெயர்த்தால், எய்தும் பாலை அரும்பாலையாகக் கிடைக்கும். 'ம'வுக்கு 'ப' வலமுறையில் நிற்பது. எனவே கோடிப் பாலை வலமுறையில் மெலிந்தது என்கிறோம். சுருங்கக் கூறின், பஞ்சமத்தை மத்திமமாகக் கொண்டு பண்ணுப்பெயர்த்தல் எனலாம்)

இவ்வாறு ஒரு நரம்பு கீழே இறங்கி அல்லது மேலே ஏறி உறவுகொள்ள வைப்பதால் புதுப்பண் தோன்றுகிறது.

இணைநரம்புகள்

குழலில் 'துளை ஆராய்ச்சி' என்ற தொடரைச் சேக்கிழார் பயன்படுத்தி யுள்ளார். குழலின் துளைகளை நம் முன்னோர் சுரத்தின் அடிப்படையில் ஆராய்ந்துள்ளனர். வாய்த் துளையிலிருந்து இணைமுறையில் (ச-ப உறவில்) துளைகளில் எழும் ஓசையளவினை ஆராய்ந்தார்கள்.

எ — டு: கு > இ; இ > து; து > வி; வி > கை

இவ்வாறு ஐந்து துளைகள் குரல்முதல் இணைமுறையில் ஆராய்ந்து கொண்டனர்.

கு, து2, கை2, இ, வி2 (ச-ரி2-க2-ப-த2). இத்துளைகள் ஐந்தும் ஒத்த நிலையில் அமைந்துள்ளன. அதாவது, 'ச-ப' முறையில் ஒன்றித்த ஓசையுடையன. இவை குரல்முதல் படிமுறையில் அமைந்தவை. 'படிமுறை' என்பது ஒன்றுக்குமேல் ஒன்று தொடர்ந்து படிப்படியாய் உயர்ந்து இணை முறையில் அமைப்பது. இவற்றின்வழி ஆளத்தி செய்து, அதாவது வக்கரணை செய்து விரிவாக்கமாய் இசைக்கும்போது ஆரோசையும் (ஏறுநிரல்), அமரோசையும் (இறங்குநிரல்) ஆகிய வரிசைகளை இசைத்தார் ஆனாயநாயனார். இவையே துளை ஆராய்ச்சி என்று அனாய நாயனார் புராணத்தில் குறிக்கப்பட்டது.

முத்திரையே முதலனைத்தும் முறைத்தானம் சோதித்து
வைத்ததுளை ஆராய்ச்சி வக்கரணை வழிப்போக்கி
ஒத்தநிலை உணர்ந்ததற்பின் ஒன்றுமுதல் படிமுறையாம்
அத்தகைய ஆரோசை அமரோசை களினமைத்தார்

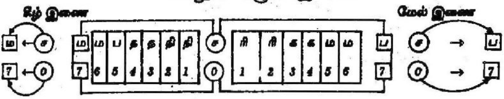
(பெரியபுராணம், ஆனாய.24)

என்பதால் இதனை அறியலாம்.

இனி, இணைநரம்புகளை விளக்குவோம்.

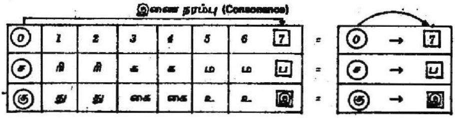
பன்னிரண்டு சுரத் தானங்களுள் நின்ற சுரத்தானத்தை விடுத்து, அதற்கு மேல் அல்லது கீழ் ஏழாம் சுரம் - நின்ற சுரத்திற்கு இணைச் சுரம் ஆகும். "இணையெனப் படுவ கீழும் மேலும், அணையத் தோன்றும் அளவின என்ப" என்பர் அடியார்க்குநல்லார் (சிலப். வேனிற்காதை, 33-34). 'ஏழாம் நரம்பு இணைநரம்பு' என்று கல்லாட உரையில் இசைமரபுடையார் சூத்திரம் கூறுகிறது.

மேலும் கீழும் இணை



இவற்றுள் 'ச-ப' என்பதில், 'ச-ரி-க-ம-ப' என்று ஏறுவதால், 'ஏறிச்செல்லலின் இணை' ஆகும். 'ச-ம' என்பதில் 'ச-நி-த-ப-ம' என்று இறங்குதலால், 'இறங்கிச்செல்லலின் இணை' எனப்பட்டது. இவற்றை முறையே மேல்இணை, கீழ்இணை என்று கூறலாம். இருநிலைகளிலும் '0-7' என்ற தானமே உள்ளன. இவ்வாறு பொருந்தி இசைப்பதை இளங்கோவடிகள் 'இசைபுணரும் குறிநிலை' என்றார் (சிலப். வேனிற்காதை 34). இதனைக் 'கூடும் கிழமை' என்றார் சேக்கிழார் (பெரியபுராணம், தடுத்தாட்கொண்ட புராணம் 75). கிழமை என்றது உறவினை.

இணை நரம்பு (Consonance)



இணைமுறை தொடுத்து ஏழ்பாலைகளையும் தோற்றுவிக்கும் முறை பலவாகும்.[81]

இவ்வாறு, குரல்நரம்பு இரட்டிக்க வரும் அரும்பாலையும், இளிநரம்பு இரட்டிக்க வரும் மேற்செம்பாலையும் போல அல்லாத பாலைகளையும் இசைநூல் வழக்காலே இணைநரம்பு தொடுத்துப் பாடும் அறிவினை உடையனாய்க் குழலோன் திகழ வேண்டும் என்றார்.

முழவின் நெறியறிந்து தண்ணுமையாசானுடன் பொருந்தல்

'பண்ணமை முழவின் கண்ணெறி அறிந்து, தண்ணுமை முதல்வன் தன்னொடும் பொருந்தி' என்பதற்கு அரும்பதவுரையாசிரியர், "பண்ணுதலமைந்த முழவின் கண்ணெறியினை அறிந்து, தண்ணுமையாசிரியன் தன்னொடும் பொருந்தி' என்றார். இங்கு 'முழவு' என்றது தண்ணுமையை. தண்ணுமை யாசான் இசைக்கும் தண்ணுமைச் சுரத்திற்குப் பொருந்துமாறு குழலோன் தன் குழல் கருவியை இசைக்கத் தெரிந்திருப்பது சிறப்பான தகுதி ஆகும்.

பண்ணிற்குச் சுரம் குறையாமல் நிறுத்தி இசைபட வைத்தல்

'வண்ணப் பட்டடை யாழ்மேல் வைத்தாங்கு, இசையோன் பாடிய இசையின் இயற்கை, வந்தது வளர்த்து வருவது ஒற்றி, இன்புற இயக்கி இசைபட வைத்து' என்ற அடிகளுக்கு அரும்பத உரையாசிரியர்,

> *பட்டடை என்றது நரம்புகளின் இளிக்குப் பெயர்; என்னை? எல்லாப் பண்ணிற்கும் அடிமணையாதலின். வண்ணம் என்றது-நிறம்; நிறத்தினையுடைய பட்டடை என்றவாறு; இதனை யாழ்மேல் வைத்து என்க. 'ஆங்கு' என்றது அசை. இக்கிரமத்தினாலே பண்களை யாழ்மேல் வைத்து அதன்வழியே இசைக்கர்ரன் பாடிய பாட்டின் இயல்பை என்றவாறு. பாடுகின்ற பண்வரவுகளுக்குச் சுரம் குறைவு படாமல் நிறுத்தி என்றவாறு. வருவது ஒற்றி என்றது - அந்தப் பண்ணுக்கு அயல்விரவாமல் நோக்கி என்றவாறு. வண்ணம் முதலாகக் காட்டப்பட்ட பாடலியல் வழக்கெல்லாம் இரதம் பொருந்த நிரம்பக் காட்டி என்றவாறு. இசைபட வைத்து என்றது – முற்கூறிய முதலும் முறையும் முதலான பண்ணிலக்கணம் பதினொன்றினையும் நிரம்ப வைக்க வல்லனாய் என்றவாறு*[82]

என்பர். அடியார்க்குநல்லார் அப்படியே இவ்வரிகளை வழிமொழிகிறார்.

இசையோன் பாடுகிற பண்தான் முதன்மையானது. அதற்கு இயைபவே தண்ணுமையோன், குழலோன் முதலான ஏனைய இசைக்கருவியாளர் ஒத்திசைக்க வேண்டும் என்றார்.

குழலில் தோற்றுவிக்கும் இன்பமும் சுவையும் ஊட்டும் ஒலிகளை 'நிறம்' என்பர். இது 49 வனப்புக்களை உடையது. இதனை இசையோன் அறிந்திருத்தல் வேண்டும்.

> *நாற்பத் தொன்பது வனப்பும் வண்ணமும்*
> *பாற்படத் தோன்றும் பகுதித் தாகும்*
>
> (சிலம்பு. 7: 5-8, அரும்பதவுரைகாரர் மேற்கோள்)

என்பதால் இதனை அறியலாம். புல்லாங்குழலில் கைவிரல்களின் இயக்கங்கள் முதலான பலவகை இயக்கங்கள் இணைந்து செயல்படுவதால் ஒலிக்கும் நுண்ணிய ஒலிமங்களே பண்ணின் நிறங்கள்.

பண்ணின் உறுப்புகள் பதினொன்று ஆகும். முதல், முறை, முடிவு, நிறை, குறை, கிழமை, வலிவு, மெலிவு, சமன், வரையறை, நீர்மை ஆகிய பதினொன்றும் பண்ணின் உறுப்புகள் என்பர். அரங்கேற்றுகாதை 41-42 அடிகளுக்கு உரையெழுதும் அரும்பதவுரைகாரர், "இசைப்புலவன் ஆளத்தி வைத்த பண்ணீர்மையை முதலும் முறைமையும் முடிவும் நிறைவும் குறையும் கிழமையும் வலிவும் மெலிவும் சமனும் வரையறையும் நீர்மையும் என்னும் பதினொரு பாகுபாட்டினானும் அறிந்து..." என்பதனால் இதனை

அறியலாம். இவை பதினொன்றின் இலக்கணத்தையும் குழலோன் அறிந்த அறிஞனாக இருத்தல் தேவை என்றார்.

வாரநிலத்தை வளர்த்து ஈரநிலத்தை வழுவின்றி இசைத்தல்

'வாரநிலத்தைக் கேடின்றி வளர்த்தாங்கு, ஈரநிலத்தின் எழுத்து எழுத்தாக, வழுவின்று இசைக்கும் குழலோன் தானும்' என்ற அடிகளுக்கு அரும்பதவுரையாசிரியர்,

> *முதல்நடை வாரம் கூடை திரள் என்று சொல்லப்படாநின்ற இயக்கம் நான்கினும் முதல்நடை மிகவும் தாழ்ந்த செலவினை உடைத்தாதலானும், திரள் மிகவும் முடுகிய நடையினை உடைத்தாதலானும், இவை தவிர்த்து இடைப்பட்ட வாரப்பாடல் சொல்வொழுக்கமும் இசையொழுக்கமும் உடைத்தாதலானும், கூடைப்பாடல் சொற்செறிவும் இசைச்செறிவும் உடைத்தாதலானும், சிறப்பு நோக்கி இவ்விரண்டி னுள்ளும் வாரப்பாடலை அளவுநிரம்ப நிறுத்த வல்லனாய் என்றவாறு. எனவே, கூடைப்பாடலும் அமைவதாயிற்று. நிலம் — இடைநிலம். ஆங்கு ஈரநிலத்தின் எழுத்தெழுத்தாக என்றது-பாடலிடத்துச் சொல் நீர்மையின் எழுத்துக்கள் சிதையாமல் எழுத்தை எழுத்தாக இசைக்கும் குழலோன் என்றவாறு; அன்றியும் சரிகமபதநி என்பாரும் உளர். வழுவின்றிசைக்கும் குழலோன் தானும் என்றது-இச்சொல்லப்பட்ட இயல்புகளை இலக்கணப்படியே வாசித்துக் காட்டவல்ல வங்கிய ஆசிரியனும் என்றவாறு*[83]

என்பர். இவ்வரிகளை அப்படியே நகலெடுத்துத் தருகிறார் அடியார்க்கு நல்லார்.

வாரநிலம் என்பது பாடலின் அடியை இரண்டாம் காலத்தில் பாடுதற்காகும் கால அளவு. இது முதல்காலத்தில் பாட்டின் அடியைப் பாடும் நேர அளவுக்குச் சரிபாதி நேரம் ஆகும்.

'ஈர நிலம்' என்பது முதலாம் காலத்தைக் குறிக்கும். 'வாரம் இரண்டும் வரிசையில் பாடல்' என்னும் இளங்கோவடிகளின் கருத்துப்படி, முதல்வாரம் ஈரநிலத்தில் ஒரு குறிப்பிட்ட நேர அளவில் பாடுவது. இரண்டாம் வாரம் அந்நேர அளவுக்கு இரட்டித்தது. இரட்டிக்காமல் பாடும் முதல்நடையான ஈரநிலத்தில் பாடும்போது, பாட்டுடன் ஒட்டி எழுத்தெழுத்தாக சுரங்கள் கணீரென்று கேட்கும்படி வழுவில்லாமல் ஊதுவதில் வல்லவனாகக் குழலோன் விளங்குதல் தேவை என்றார்.

> ***நரம்பின் தீங்குரல் நிறுக்கும் குழல்போல்*** *(கலித். 33:22.)*

என்னும் கலித்தொகைப் பாடலடிக்கு, நரம்பினது இனிய இசையைத் தானத்திலே நிறுத்தும் வங்கியம் (குழல்) போல என நச்சினார்க்கினியர் குறிப்பதும் இங்குக் கருதத்தக்கது.

(6) யாழாசிரியன் தகுதிகள்

தமிழரின் பழம்பெரும் இசைக்கருவிகள் பறையும் யாழும் ஆகும். தோல்கருவிகளும் நரம்புக் கருவிகளும் காலத்தால் தொன்மையானவை. குழல் முதலிய துளைக்கருவிகள் பிந்திய காலத்தன.

சமூகவியல் வரலாற்றினை ஆராய்ந்தால், மனித குலத்தின் முதல்தொழில் வேட்டையாடுதல் ஆகும். வேட்டைச் சமூகத்தில், விலங்குகளை வேட்டையாடி அவற்றின் இறைச்சியை உண்டபின் எஞ்சிய தோலை வைத்துத் தோல்கருவிகளைத் தமிழர் முதலில் கண்டறிந்தனர். வேட்டைக் கருவிகளில் வில் உருவெடுத்த காலத்தில், வில்லின் நாணைச் சுண்டி இயக்கும்போது கேட்ட ஒலியின் நாதத்திலிருந்து தமிழர் யாழ் என்னும் இசைக்கருவியைக் கண்டறிந்தனர். தொல்காப்பியர் காலம் வரையிலும் பறையும் யாழும்தான் தமிழ் மக்களின் மரபு சார்ந்த இசைக்கருவிகளாக இருந்தன. ஐயாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்பிருந்த உருவத்தினை யாழ் நூலில் காணலாம்[84] சுமார் ஐயாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முற்பட்ட சிந்துவெளி நாகரிக ஆராய்ச்சியில் அண்மையில் கண்டெடுக்கப்பட்ட பல முத்திரைகளில், தமிழ் மக்கள் வழக்கிலிருந்த யாழும் குழலும் காணப்படுகின்றன என்பர்.[85] குழல் காணப்படுவது உண்மையா என்பது மேலாய்வுக்கு உரியது.

யாழின் இனிய ஒலி தேன்போல இனித்தது என்று நமது பழந்தமிழ் இலக்கியங்கள் பாராட்டக் காணலாம்.

> ***தேளந் தீந்தொடைச் சீறியாழ்ப் பாண*** (புறம். 70.)
>
> ***தீந்தொடை நரம்பின் பாலை வல்லோன்*** (பதிற். 65.)

என்பன இதற்குச் சான்று.

பழந்தமிழர் யாழினைத் தெய்வமாகப் போற்றிப் பாதுகாத்தனர்.

> ***செவ்வழி நல்யாழ் இசையினென் பையெனக்***
> ***கடவுள் வாழ்த்திப் பையுள் மெய்ந்நிறுத்து*** (அகம். 14.)

பாணர் யாழுக்கு மாலை சூட்டி அதனைப் பைக்குள் வைத்துப் பாதுகாத்தனர் என அறிகிறோம்.

சங்கப் பாடல்களில் கூத்தர் வரும் இடங்களில் எல்லாம் முழவு தவறாமல் சுட்டப்படுவதைப் போலப் பாணர் வரும் இடங்களில் எல்லாம் யாழ் தவறாமல் சுட்டப்படுவதைக் காணலாம்.

> ***பாணன் கையது பண்புடைச் சீறியாழ்*** (நற்.30.)
>
> ***கையது கடனிறை யாழே*** (புறம். 69.)
>
> ***தேளந் தீந்தொடைச் சீறியாழ்ப் பாண*** (புறம்.70.)
>
> ***உள்ளி வந்த வள்ளுயிர்ச் சீறியாழ்***
> ***சிதாஅர் உடுக்கை முதாஅரிப் பாண*** (புறம்.138.)

வணர்கோட்டுச் சீறியாழ் வாடுபுடைத் தழீஇ
உணர்வோர் யாரென் னிடும்பை தீர்க்கெனக்
கிளக்கும் பாண (புறம்.155.)

.... பாணர்
கைவல் சீறியாழ் கடனறிந்து இயக்க (புறம்.398.)

பாணர் கையது பணிதொடை நரம்பின்
விரல்கவர் பேரியாழ் பாலை பண்ணி (பதிற். 57.)

இடனுடைப் பேரியாழ் பாலை பண்ணிப்
படர்ந்தனை செல்லும் முதுவா யிரவல (பதிற். 66.)

இவைபோலவே பத்துப்பாட்டிலும் பாணரோடு யாழ் சொல்லப் படுவதைக் காணலாம்.[86]

பாணரோடு சேர்ந்து விறலியர் நிகழ்த்திய நாடகத்தில், முழவு என்னும் தோல் கருவியோடு யாழ் என்னும் நரம்புக் கருவியும் நாடகத்திற்குத் தேவையாக இருந்தது.

மண்ணமை முழவின் பண்ணமை சீறியாழ்
ஒண்ணுதல் விறலியர் பாணி தூங்க (பொருந. 109 - 110.)

என்ற பொருநராற்றுப்படை அடிகள் இதனை உணர்த்தும்.

இளங்கோவடிகள் கூறும் யாழாசிரியன் அமைதியை அறிவதற்குமுன் நாம், யாழ் பற்றிய பொதுச் செய்திகளை அறிந்துகொள்வது பயன்தரும்.

யாழ்

யாழ் என்ற சொல் தமிழ்ச் சொல் அன்று என்பர் வடநூலார். இக்கருத்து உண்மையா?

'வில்' என்னும் வேட்டைக் கருவி வடமொழியில் 'ஜியா' (Jya) என்று சுட்டப்படும். வில்லில் பல நரம்புகளைக் கட்டி மீட்டும் இசைக்கு 'ஜியா கோஷா' (Jya Ghosha) என்பர். 'ஜ்யா' என்பது முன்பின் மாறி 'யாஜ்' என்றாகி, அந்த 'யாஜ்' என்பதே தமிழில் 'யாழ்' என்று மருவியது என்று பேராசிரியர் ப. சாம்பமூர்த்தி விளக்குகின்றார் (P.Sambamoorthy, Karnatic Music Book I in Tamil, P.92, 1976) வில்லுக்கு வடமொழியில் உள்ள பல பெயர்களில் ஒன்றுதான் 'ஜ்யா' என்பது. இந்த ஒரு பெயரை வைத்துக்கொண்டு இம்முடிவுக்கு வரும் அறிஞர், வடமொழியின் 'ராஜ்' தமிழில் 'ராசு' என்றாவது போல் 'யாஜ்' தமிழில் 'யாசு' என்றே வரும்; 'யாழ்' என்று மருவாது என்ற மொழியியல்பை அறிந்திருக்க வேண்டாமா? 'யாழ்' என்ற தமிழ்ச் சொல்லின் வேர் பற்றியும் அவர் ஆராய்ந்திருக்க வேண்டாமா?

'யாழ்' என்ற சொல்லின் வேர் 'யா' ஆகும். 'யா' என்பது 'கட்டு' என்ற பொருளையுடையது. சொற்களால் செறிவாகக் கட்டப்படும் கவிதை 'யாப்பு' எனப்பட்டது. இதயம், மூளை இவற்றோடு வாய், கண், கை, கால் முதலிய உறுப்புக்கள் பல கட்டப்பட்ட உடம்பு 'யாக்கை' எனப்பட்டது. அழகின்

கட்டு 'யாண்' எனப்பட்டது. "யாணுக் கவினாம்" (தொல். உரி. 83) என்பது தொல்காப்பியம். "யாணது பசலை" (நற்50) என்று நற்றிணையில் வருவது காணலாம்.

தமிழில் 'யா' என்ற ஓரெழுத்துச் சொல்லில் ஒரு மரத்தின் பெயர் உண்டு. இதனைத் தொல்காப்பியர், "யாமரக் கிளவியும்" (தொல். எழுத். சொல்மயங்கியல் 27) என்று சுட்டுவது காணலாம். யாழ் செய்வதற்குப் பயன்பட்ட மரம் 'யாழ்மரம்' என்று சுட்டப்பட்டு அதுவே 'யாமரம்' என்று மருவியிருக்கலாம். இது மேலும் ஆராய்தற்குரியது.

இத் தொன்மையான வேர்ச்சொல் 'யா' தமிழில் சிறப்பான ஒலியான 'ழ்' என்பதோடு சேர்ந்து உருவான 'யாழ்' என்ற சொல், **பல சுரங்கள் கட்டப்பட்ட கருவி** என்னும் பொருளைத் தருவதாக அமைந்த தமிழ்ச் சொல் ஆகும்.

வைதீகி எனப்பட்ட திருத்தமுறாத ஒருவகை பாஷையுடன் இந்தியாவிற்குள் நுழைந்த ஆரியர், பாணினி காலத்திற்குச் சற்று முன்னர்தான் - அதாவது கி.பி. 400இல் சம்ஸ்கிருதம் என்ற மொழியைச் செப்பனிட்டு அமைத்தனர். **சம்ஸ்கிருதம்** என்ற சொல்லின் பொருள் **திருத்தமுற்றுச் செப்பனிடப்பட்டது** என்பதாகும். சமஸ்கிருதத்தின் நிலை இவ்வாறிருக்க, யாழ் என்ற சொல் சமஸ்கிருதத்திலிருந்து வந்தது என்னும் வாதம் வேடிக்கையானதாகும்! தமிழ் மொழி சமஸ்கிருதத்திலிருந்து எடுத்ததைவிடக் கொடுத்ததே அதிகம் என்பர்.

தொல்காப்பியத்தில் பேசப்பட்ட யாழ் தொல்காப்பியர் காலத்திற்கும் தொன்மையான தமிழ்ச்சொல் என்று அறிதல் வேண்டும்.

யாழின் தோற்றம்

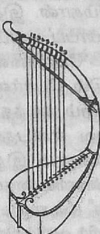
யாழின் தோற்றம் தொல்காப்பியருக்குப் பல்லாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முந்தியது. வேட்டைச் சமூகத்துக் கருவி யாழ்!

வில்யாழ் இசைக்கும் விரலெறி குறிஞ்சி (பெரும்பாண். 182.)

என்பதால், வேட்டையாடும் வில்வழித் தோன்றியதே யாழ் என்ற உண்மையை அறியலாம்.

வேட்டையாடியபின் பொழுதுபோக்காக வில்லின் நரம்புகளைச் சுண்டி விளையாடியதில் எழுந்த ஓசை அவர்களுக்கு யாழ் என்னும் கருவியை உருவாக்க வித்திட்டது. வில்லில் அடுத்தடுத்து இரண்டு, மூன்று, நான்கு நரம்புகள் என்று சேர்த்து இறுதியில் ஒன்பது நரம்புகளைக் கொண்ட சீறியாழ் என்பதனை உருவாக்கினர். அது பின்னர் பலவகையானது. தொல்காப்பியர் முல்லையாழ், குறிஞ்சியாழ், மருதயாழ், நெய்தல் யாழ் என்னும் நால்வகை நிலத்திற்கேற்ற பழந்தமிழ் யாழ் வகைகளை நிரல்படுத்திக் கூறியுள்ளார். இந்த நான்கும், யாழின் நான்கு வகையான பண்களைக் குறிக்கும் என்பர் இளம்பூரணர்.

சங்க காலத்தில் சீறியாழ், பேரியாழ் என்று யாழ் இரண்டு வகையாக இருந்ததை அறிகிறோம். சிறிய வடிவில் இருப்பது சீறியாழ் எனப்பட்டது. அதனை வாசிக்கும் பாணர் சிறுபாணர் என்று அழைக்கப்பட்டனர். பெரிய வடிவிலான யாழ் பேரியாழ். அதனை வாசிக்கும் பாணர் பெரும்பாணர் எனப்பட்டனர். சிறுபாணாற்றுப்படை, பெரும்பாணாற்றுப்படை வழி இதனை அறியலாம். சங்க காலத்தின் பின்னர், சீறியாழ் என்னும் வகை மறைந்து, பேரியாழ், மகரயாழ், சகோடயாழ், செங்கோட்டி யாழ் என வேறு நான்கு வகைகள் உருவாயின.



மேலே காட்டப்பட்டுள்ள படம் கரந்தைத் தமிழ்ச்சங்கம் வெளியிட்டுள்ள விபுலானந்த அடிகளின் 'யாழ் நூல்' கருத்துப்படி வரையப்பட்ட சீறியாழ் ஆகும். மேலேயுள்ள படம் வளைந்த தண்டினையுடைய வளைகோட்டு யாழாக உள்ளது. சீறியாழ் வளையாத தண்டினையுடைய நேர்கோட்டு யாழாகவும் இருக்கும்.



மாதவி வாசித்த யாழ் நேர்கோடுடைய செங்கோட்டு யாழ் ஆகும். யாழின் பொதுவான உறுப்புகள் பத்தர், கோடு, திவவு, ஆணி, நரம்பு, மாடகம் என்பனவாகும். அவை பற்றிச் சுருக்கமாக அறிவோம்.

1. பத்தர் அல்லது பத்தல்

யாழின் அடிப்பகுதி - குடத்தின் அடிப்பாகம் போன்று உட்கூடாக அமைந்துள்ள பகுதி இது. இதன் மீது பண் நரம்புகள் இணைக்கப்

பட்டிருக்கும். நரம்பின் மறுநுனிகள் பத்தரில் நாட்டப்பட்ட கோடு எனப்படும் தண்டின் மேல்புறத்தில் இணைக்கப்பட்டிருக்கும். நரம்பின் ஒலி எதிரொலித்து இனிய நாதம் உருவாவதற்காக அமைந்த உறுப்பு இதுவாகும். பத்தல், வயிறு, அகளம், அகடு, கலம் என்று வேறு பெயர்களால் பத்தர் சுட்டப்படும். பத்தரின் மேல் ஒரு வாய் இருக்கும். நாக்கு இல்லாத 'வறுவாய்' என்று பொருநராற்றுப்படையில் (அடி 12) இது வருணிக்கப்பட்டுள்ளது. பத்தரின் உள்ளே எதுவும் இருக்காது. அதில் வாய் போன்ற ஒரு திறப்பு உண்டு. வாய் என்றால் நாக்கு இருக்க வேண்டுமே! ஆனால் இங்கே நாக்கு இல்லை. வெறும் வாய் மட்டும்தான். இதன்வழி ஒலி எதிரொலிக்கும். பத்தரின் வாயை மூடிய பலகை 'யாப்பு' எனப்படும். யாப்பினை உள்ளடக்கிப் பொத்தும் போர்வைத்தோல் 'போர்வை' எனவும் 'பச்சை' எனவும் அழைக்கப்படும். பச்சை நிறத்தில் போர்வை இருப்பதால் அது பச்சை எனப்பட்டது. இது மஞ்சள் நிறம் கலந்த இளம் பச்சையான பாதிரிப் பூவின் நிறமுடையது. போர்வை என்பதும் பச்சை என்பதும் ஒன்றே. போர்வையின் இருபுறத் தோல்களும் இறுக்கமாக இணைந்து நடுவில் தைக்கப்பட்டிருக்கும். இந்த நுண்ணிய தையல் வேலைப்பாடு, "பொல்லம் பொத்திய பொதியுறு போர்வை" (பொருந. 8) என்று வருணிக்கப்பட்டது. இது இளஞ்சூல் கொண்ட மகளிர் வயிற்றின்மேல் காணப்படும் மெல்லிய மயிர் ஒழுங்குபோல் காணப்படும் என்று (பொருந. 6-8) வருணிக்கப் படுவதையும் காணலாம்.

2. கோடு

இது பத்தரில் இணைக்கப்பட்ட தண்டுப் பகுதி. வளைந்து இருப்பதால் கோடு எனப்பட்டது. வளைந்து கருநிறத்தில் கோடு இருக்கும். 'வாங்குஇரு மருப்பின் தீந்தொடைச் சீறியாழ்' (புறம்.285) என்பதால் இதனை அறியலாம். நேர்கோட்டு யாழின் தண்டு வளையாமல் நேராக இருக்கும். கோடு 'மருப்பு' எனவும் சுட்டப்படும். கோடு என்பது மரக்கொம்பு, கம்பு, தண்டு என்று பொருள்படும்.

வணர்ந்து ஏந்து மருப்பின் வள்ளுயிர்ப் பேரியாழ் (மலைபடு. 37)

என்பதால், இதன் மேல்நுனியின் வளைந்த பகுதியான 'வணர்' வளைந்து ஏந்தியிருக்க, வளையாத மருப்பினையுடைய பேரியாழ் என்பதை அறியலாம். இந்தத் தண்டு, வீணையில் 'தந்திரி கரம்' என்று அழைக்கப்படுகிறது. கோடு என்னும் தண்டு உட்குவிவாகக் குடைந்து செய்யப்பட்டிருக்கும். இந்தக் குடைந்த அமைப்பும் ஒலியை எதிரொலித்து இனிய நாதம் உருவாக உதவும். இதனைச் சுற்றி வார்க்கட்டுகள் கட்டப்பட்டிருக்கும். அது 'திவவு' எனப்படும்.

3. திவவு

கோட்டினைச் சுற்றி நரம்புத் தானங்களில் கட்டப்பட்டுள்ள வார்க்கட்டுகள் திவவு என்று அழைக்கப்படும். திவவுவின் ஒரு நுனியில் தோண்டிச் செய்யப்பட்ட துளை இருக்கும். கோட்டினைச் சுற்றிவந்த திவவுவின் மறுநுனியைத் துளையில் கோத்துத் திண்ணிதாக இறுக்கிப்

பிணைப்பார்கள். இதனை,

> ***கண்கூடு இருக்கைத் திண்பிணித் திவவு*** (பொருந. 15)

என்பதனால் அறியலாம். 'கண்' என்றது துளை. 'கூடு இருக்கை' என்றது இருநுனி கூடும் இடத்தில் இருக்கும் துளை என்பர்.

திவவுகள் நரம்பின் சுருதி அளவு கருதி, முன்பின்னாக நகர்த்தி நிலைப்படுத்தப்படும். மகளிரின் முன்கையில் வளையல்கள் நெகிழ்ந்தும் இறுகியும் இயங்குவது போலத் திவவுகள் இயங்கும். இதனை,

> ***நெடும்பணைத் திரள்தோள் மடந்தை முன்கைக்***
> ***குறுந்தொடி ஏய்க்கும் மெலிந்துவீங்கு திவவு*** (பெரும்பாண். 12-13.)

என்பதனால் அறியலாம். கருநிறத்துக் கோட்டில் திவவு சுற்றப் பட்டிருப்பது, கருங்குரங்கின் கையில் பாம்பு சுற்றியிருப்பது போல் தோன்றும் என்று சிறுபாணாற்றுப்படை (அடி 221-222) வருணிக்கும்.

4. ஆணி

யாழில் ஆணி என்பது இருவகைப்படும். பத்தரின் வாய்விளிம்பில் பொருத்தப்பட்ட ஆணி ஒருவகை. இது 'துரப்பமை ஆணி' எனப்படும். துளைவாயை மூடி, மறைந்து அமைந்த மர ஆணிகள் இவை. வளைகளின் துளை தெரியாதபடி உள்ளே மறைந்து வாழும் நண்டின் கண்களைப் போல் இந்தத் துரப்பமை ஆணி அமைந்திருக்கும். இதனைப் பொருநராற்றுப்படை வருணிக்கும்.

> ***அளைவாழ் அலவன் கண்கண் டன்ன***
> ***துளைவாய் தூர்ந்த துரப்பமை ஆணி*** (பொருநர். 9-10)

நரம்பினை முடுக்கும் ஆணிகள் இன்னொரு வகை. இவை பண் நரம்புகளை விறைப்பாக்கி நரம்பின் சுருதியை ஏற்றுவதற்கும், அவற்றைச் சிறிது தளர்த்திச் சுருதியைச் சற்றுக் குறைப்பதற்கும் பயன்படும். இவை திருகு ஆணிகள்; கோட்டின் மேல்புறத்தில் நரம்புகளோடு இணைக்கப்பட்டுத் துளைகளில் இறுக்கமாகத் திருகி வைக்கப்பட்டிருக்கும்.

5. நரம்பு

யாழின் நரம்புகள் 'மரல்' என்னும் கற்றாழை நாரைப் பக்குவப்படுத்தித் திரிக்கப்பட்டன. பிற்காலத்தில் தோலினாலும் திரிக்கப்பட்ட நரம்புகள் யாழில் பயன்படுத்தப்பட்டன. இவை பொன்னை உருக்கி நீட்டினால் போன்று ஒரே அளவாக அமைக்கப்பட்டிருந்தன. இதனை,

> ***பொன்வார்ந் தன்ன புரியடங்கு நரம்பின்***
> ***இன்குரல் சீறியாழ் இடவயின் தழீஇ*** (சிறுபாண். 34-35),

> ***பொன்வார்ந் தன்ன புரியடங்கு நரம்பின்***
> ***தொடையமை கேள்வி இடவயின் தழீஇ*** (பெரும்பாண். 15-16)

என வரும் அடிகளால் அறியலாம். அவித்த தினை அரிசி உமி நீக்கியபின் எந்த அளவுப் பருமன் இருக்குமோ அந்த அளவில் நரம்புகள்

ஒவ்வொன்றின் பருமனும் ஒரே சீராக இருக்குமாறு அவை நுட்பமாகத் திரிக்கப்பட்டன (பொருந. 16). பாணர் தம் விரல்களால் நரம்புகளைத் தேய்த்தும் வழுக்கியும் வார்த்தும் வடித்தும் உந்தியும் உறழ்ந்தும் வாசித்தனர். இதனால் அவர்களின் விரல்கள் முன்பின்னாகவும் கீழ்மேலாகவும் பின்னின. செவியால் 'குரல்' சுரம் தெளிவாக அமிழ்தம் போல் ஒலிக்குமாறு நரம்புகள் நன்கு திருத்தப்பட்டன. கொடும்புகள் தீர்ந்த நரம்புகளாக அவை செம்மையுற முறையாகத் திருத்தம் செய்யப்பட்டன. இச்செய்திகளை,

வேய்வை போகிய விரலுளர் நரம்பின் (பொருந. 17),
அமிழ்து பொதிந்து இலிற்றும் அடங்குபுரி நரம்பின் (சிறுபாண். 227),
குரலோர்த்துத் தொடுத்த சுகிர்புரி நரம்பு (மலைபடு. 23),
அரலைதீர உரீஇ (மலைபடு. 24)

என்னும் இலக்கியச் சான்றுகள்வழி அறிய முடிகிறது.

6. மாடகம்

சங்க கால யாழ்களில் மாடகம் என்ற உறுப்பு இடம்பெறவில்லை. ஆனால் சிலப்பதிகாரத்தில் வேனிற் காதையில்,

வலக்கை பதாகை கோட்டொடு சேர்த்தி
இடக்கை நால்விரல் மாடகம் தழீஇ (சிலப். 8: 27-28)

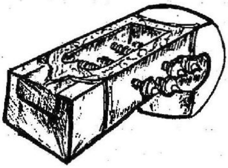
என்று மாதவி யாழினைக் கையில் வாங்கி மதுரகீதம் பாடியதை வருணிக்குமிடத்தில் 'மாடகம்' என்ற உறுப்பு இடக்கை நால்விரலால் தழுவி இசைக்கக் கூடிய ஒன்று என்ற செய்தி வந்துள்ளதைக் காணலாம். இதற்கு உரையெழுதும் அரும்பதவுரைகாரர் ஓர் அரிய மேற்கோளை எடுத்தாளுகிறார்.

மாடகம் என்பது வகுக்குங் காலை
கருவிளங் காழ்ப்பினை நால்விரல் கொண்டு
திருவியல் பாலிகை வடிவாக் கடைந்து
சதுரம் மூன்றாகத் துளையிடற்கு உரித்தே

என்ற மேற்கோள் மாடகம் பற்றி விளக்குகின்றது.

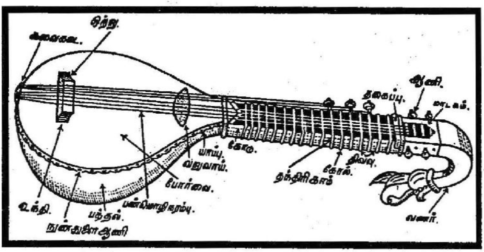
கருவிள மரத்தின் வைரம் ஏறிய பகுதியை வைத்துச் செய்யப்படுவது இது. நரம்பு முடுக்கு ஆணிகளைக் கொண்டது. ஒரு முடுக்காணிக்கு இரு துளை தேவை. நான்கு முடுக்காணிகளில் நான்கு நரம்புகளை இணைக்கலாம். இரு முடுக்காணிகள் பெட்டகத்தின் இரு பக்கங்களில் எதிரெதிராக இடம்பெறும். சதுரமானதும், திருப்பாலிகையைப் பெற்றதுமான உறுப்பு மாடகம். 'திருவியல்' என்பது கடவுள் அருள் பெற்றது என்று பொருளாகும். சுற்றிலும் அடைப்புடைய சிறிய மாடம் போன்ற உறுப்பு மாடகம் ஆயிற்று.

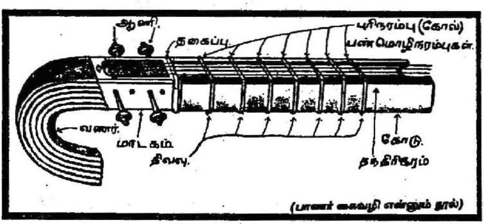
ஆ.அ. வரகுணபாண்டியர் 'பாணர் கைவழி' என்னும் தம் நூலில் (பக்கம் 105) இதனைப் படம் வரைந்து காட்டியுள்ளார்.



யாழ்த் தண்டின் கடைசிப் பாகத்தில் இடம்பெறுவது மாடகம். நரம்புகளைச் சுருதி அளவுக்கு முடுக்கி நிறுத்த இது உதவும்.

பழைய யாழின் மறுமலர்ச்சியுற்ற கருவியே இன்றைய வீணை. வீணையின் பல்வேறு உறுப்புக்களைத் தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம் படம் வரைந்து காட்டியுள்ளது.[87] அப் படங்களை இங்குத் தருவோம். வீணையின் உறுப்புக்களை யாழின் உறுப்புக்களோடு பொருத்திப் புரிந்துகொள்ள இப்படங்கள் துணைசெய்யும்.





(பாணர் கைவழி என்னும் நூல்)

யாழினைப் பற்றிய இந்த அறிமுகத்தோடு, இனி இளங்கோவடிகள் யாழாசிரியன் அமைதிகளைக் கூறும் கருத்தினைக் காண்போம்.

ஈரேழ் தொடுத்த செம்முறைக் கேள்வியின்
ஓரேழ் பாலை நிறுத்தல் வேண்டி
வன்மையிற் கிடந்த தார பாகமும்

மென்மையிற் கிடந்த குரலின் பாகமும்
மெய்க்கிளை நரம்பிற் கைக்கிளை கொள்ளக்
கைக்கிளை ஒழிந்த பாகமும் பொற்புடைத்
தளராத் தாரம் விளரிக்கு ஈத்துக்
கிளைவழிப் பட்டனள் ஆங்கே கிளையும்
தன்கிளை அழிவுகண்டு அவள்வயிற் சேர
ஏனை மகளிருங் கிளைவழிச் சேர
மேலது உழைஇளி கீழது கைக்கிளை
வம்புறு மரபின் செம்பாலை ஆயது
இறுதி ஆதி யாக ஆங்கவை
பெறுமுறை வந்த பெற்றியின் நீங்காது
படுமலை செவ்வழி பகரும் பாலைஎனக்
குரல்குர லாகத் தற்கிழமை திரிந்தபின்
முன்னதன் வகையே முறைமையில் திரிந்தாங்கு
இளிமுதல் ஆகிய எதிர்படு கிழமையும்
கோடி விளரி மேற்செம் பாலைஎன
நீடிக் கிடந்த கேள்விக் கிடக்கையின்
இணைநரம் புடையன அணைவுறக் கொண்டாங்கு
யாழ்மேல் பாலை இடமுறை மெலியக்
குழன்மேல் கோடி வலமுறை மெலிய
வலிவும் மெலிவும் சமனும் எல்லாம்
பொலியக் கோத்த புலமை யோனுடன் *(அரங். 70-94)*

இவ்வடிகளுக்கு அரும்பதவுரைகாரரோ அடியார்க்குநல்லாரோ பொழிப்புரை எதுவும் தொகுத்துரைக்கவில்லை. ஆயினும், ஒவ்வோரடிக்கும் தனித்தனியே விளக்கம் அளித்துள்ளனர். இப்பகுதி இசைநூல் அறிந்த வல்லார்க்கே புரியும் தன்மையில் உள்ளது. இளங்கோவடிகள் கூறும் யாழாசிரியன் தகுதிகளை மூன்று முதன்மைத் தகுதிகளாகப் பின்வருமாறு பகுத்துக் கூறலாம்.

1. ஏழு பாலையினையும் இணைநரம்பாகத் தொடுத்து நிறுத்தல்
2. பன்னிரு பாலைகளையும் யாழில் உருவாக்கி இசைத்துக் காட்டல்
3. யாழினிடத்து வலிவும் மெலிவும் சமனும் பொலியக் கோத்த புலமையோன் ஆதல்

இவற்றைச் சுருக்கமாகக் கீழே விளக்குவோம்.

ஏழு பாலையினையும் இணைநரம்பாகத் தொடுத்து நிறுத்தல்

செம்பாலை, படுமலைப்பாலை, செவ்வழிப்பாலை, அரும்பாலை, கோடிப்பாலை, விளரிப்பாலை, மேற்செம்பாலை என்பன ஏழு பாலைகள் ஆகும். இவ்வேழு பாலைகளையும் இணைநரம்பாகத் தொடுத்து, இறங்கு நிரல் முறையில் பண்ணுப் பெயர்த்தல் அறிந்தவனாக யாழாசிரியன் இருக்க வேண்டும்.

இடமுறைத் திரிபு என்னும் பண்ணுண்டாக்கும் முறைக்கு அடிப்படையானது அரும்பாலை ஆகும். இது குரல் குரலாக நிறுத்தப்பட்ட பாலை.

இதிலே இறுதி நரம்பு (தாரம்) முதல் நரம்பாகக் (குரலாகக்) கொண்டு, இறங்கு நிரல் முறையில் பண்ணுப் பெயர்த்தல் வேண்டும். அதாவது யாழாசிரியன் 'இடமுறைத் திரிபில் வல்லவனாக இருத்தல்' திறன் இங்கு வலியுறுத்தப்பட்டது.

பன்னிரு பாலைகளையும் இசைத்துக் காட்டல்

புதிய புதிய பாலைகளைப் பண்ணுப்பெயர்த்துப் பெய்தல் முறையில் வல்லவனாக இருக்கும் திறன் அடுத்து வலியுறுத்தப்படுகிறது. இடமுறையில் இறுதி முதலாக நிற்கும் சுரத்தினுடைய மற்றோர் வகையை, ரி1, க1, த1, நி1 என்னும் நரம்புகளை நிறுத்திப் பண்ணுப் பெயர்க்க ஐந்து பாலைகள் கிடைக்கும். முன்னுள்ள ஏழு பாலைகளோடு இவ்வைந்தும் சேர மொத்தம் 12 பாலைகள் ஆகும். பன்னிரு பாலைகளை யாழில் இசைத்துக் காட்ட வல்லவனாக யாழாசிரியன் இருத்தல் வேண்டும்.

வலிவும் மெலிவும் சமனும் பொலியக் கோத்த புலமையோன்

யாழினிடத்து அரும்பாலையை நிறுத்தி இடமுறையாக இறங்கு நிரலில் இசைத்துவர, குழலில் வலமுறையாக இசைத்துவர – இரண்டும் ஒன்றித்து ஒலிக்கும் நிலை ஓர் அரிய முறையாகும். இவ்வாறு இடம், வலம் யாழிலும் குழலிலும் இணைத்து இசைக்கும் மெலிதல் முறையும், பெய்தல் முறையும், இடமுறைத் திரிபுமுறையும் ஆகிய மூன்றையும் யாழிலே இசைக்க வல்லவனாக யாழோன் திகழ்தல் வேண்டும் என்றார்.

> ***யாழ்மேல் பாலை இடமுறை மெலியக்***
> ***குழல்மேல் கோடி வலமுறை மெலிய*** (அரங். 91-92)

என்னும் அடிகளில், பழங்காலத்தில் இருந்த ஒருவகைப் பண்ணுப் பெயர்ப்பு முறையை இளங்கோவடிகள் சுட்டிக்காட்டியுள்ளார். 'யாழ்மேல் பாலை' என்றது 'அரும்பாலை'யை; 'குழல்மேல் கோடி' என்றது 'கோடிப்பாலை'யை ஆகும்.

ஏழ்பாலை வரிசையில் நான்காவதாக நிற்பது அரும்பாலை; ஐந்தாவதாக நிற்பது கோடிப்பாலை. மேற்சுட்டிய அடிகளுக்கு அரும்பதவுரை யாசிரியரும் அடியார்க்குநல்லாரும், "யாழினிடத்து அரும்பாலை முதலாயின இடமுறை மெலியவும் குழலினிடத்துக் கோடிப்பாலை முதலாயின வலமுறை மெலியவும் பாடப்படும் என்றவாறு" என்று உரைகூறுவர். இவ்விளக்கத்தில் அரும்பாலை, கோடிப்பாலை என்னும் இரண்டினைப் போல் மற்றைய இரண்டு பாலைகளையும் இணைத்துக் கொள்க என்னும் குறிப்புப் பொருள் 'முதலாயின' என்னும் சொல்லால் கிடைக்கிறது.

அரும்	√		√		√	√		√		√		√	
பாலை	ச	ரி	ரி	க	க	ம	ம	ப	த	த	நி	நி	ச்
கோடிப்	√		√		√	√		√		√		√	
பாலை	நி	நி	ச	ரி	ரி	க	க	ம	ம	ப	த	த	நி

மேலே காட்டியுள்ள பண்ணுப் பெயர்ப்பில், நின்ற பாலை அரும்பாலை; எய்திய பாலை கோடிப்பாலை. அரும்பாலையான நின்ற பாலையின் இளியை ('ப்') உழையாக ('ம்') கொண்டு பண்ணுப் பெயர்த்தால் – கோடிப்பாலை கிடைக்கிறது. உழையை ('ம்') இளியாக ('ப்') கொண்டு பண்ணுப் பெயர்த்தால் – அரும்பாலை கிடைக்கிறது.

இதனைச் சுருக்கமாகக் கூறுவதானால், பஞ்சமத்தை மத்திமமாகக் கொண்டு பண்ணுப் பெயர்த்தல் என்று கூறலாம்.

எந்த ஒரு நின்ற பண்ணின் – பஞ்சமத்தில் மத்திமத்தை நிறுத்திப் பண்ணுப் பெயர்த்தாலும் அதற்கு அடுத்த பாலை வருமா? அதாவது, ஏழ்பெரும் பாலையின் 1.செம்பாலை, 2.படுமலைப்பாலை, 3.செவ்வழிப்பாலை, 4.அரும்பாலை, 5.கோடிப்பாலை, 6.விளரிப்பாலை, 7.மேற்செம்பாலை என்னும் வரிசைகளில் ஒரு பண்ணுக்கு அடுத்த பண் வருமா?

வரும்! இதற்கு இன்னுமோர் எடுத்துக்காட்டாக, செம்பாலைக்கு முன்போலச் செய்து பார்ப்போமா?

	√		√		√	√		√		√	√		
செம்.	ச	ரி	ரி	க	க	ம	ம	ப	த	த	நி	நி	ச்
படுமலை.	நி	நி	ச	ரி	ரி	க	க	ம	ம	ப	த	த	நி

மேலே காட்டியதைப் பழங்கால நரம்பில் கூறுவதானால், இளி உழையாகக் கொண்டு பண்ணுப் பெயர்த்தால் செம்பாலையிலிருந்து அதற்கு அடுத்த பாலையான படுமலைப்பாலை பிறக்கிறது. அதாவது **பஞ்சமத்தில் மத்திமத்தை நிறுத்திப் பண்ணுப் பெயர்த்தால், நின்ற பாலைக்கு அடுத்த பாலை பிறக்கிறது** என்ற உண்மையை இதன்மூலம் அறிகிறோம்.

அடுத்து ஒரு நெறிமுறையும் இங்கே அறியத்தக்கது. பண்ணுப் பெயர்ப்பில் **துத்தம் குரலாகக் கொண்டு** (அதாவது ரிடபம் சட்சமமாகக் கொண்டு) **பெயர்த்தாலும், ஏழ்பண் வரிசையில் அடுத்த பண் கிடைக்கும்.** இதனை மேலேயுள்ள படம் காட்டுகிறது.

செம்பாலையிலிருந்து இவ்வாறு தொடர்ந்தால்... 1.செம்பாலை, 2.படுமலைப்பாலை, 3.செவ்வழிப்பாலை, 4.அரும்பாலை, 5.கோடிப்பாலை, 6.விளரிப்பாலை, 7.மேற்செம்பாலை என்னும் ஏழ் பெரும் பண்களின் வரிசை கிடைக்கும் என்ற வகையை யாழாசிரியன் அறிந்தவனாக இருத்தல் இன்றியமையாத தகுதியாகும்.

யாழாசிரியன் வலிவு, மெலிவு, சமன், இசைக் கூறுபாடுகளுக் கெல்லாம் நரப்படைவு கெடாமல் பண்ணின் தன்மை குறையாமல் இசை எழுப்ப வல்லவன் என்பதனை அறியலாம்.

அரங்கேற்றப் பின்புலக் கவைஞர்களான ஆடற்கு அமைந்த ஆசான், அசையா மரபின் இசையோன், நாத்தொலைவில்லா நன்னூல் புலவன்,

தண்ணுமை அருந்தொழில் முதல்வன், வழுவின்றி இசைக்கும் குழலோன், யாழ்ப் புலமையோன் ஆகிய திறனாளிகளின் தகுதிகளை விளக்கும் இப்பகுதி அக்கால நாடகம் மற்றும் இசை மரபுகளை வெளிச்சப்படுத்துவது நம்மை வியக்க வைக்கிறது. மூல ஆசிரியரைப் போலவே உரையாசிரியர்களும் தமிழிசைப் புலமை மிக்கவர்களாக இருப்பதும் பெருமைப்படத்தக்கதாக ஒருபுறம் இருக்கிறது. அதே நேரத்தில் மறுபுறம், அரும்பதவுரைகாரரும் அடியார்க்குநல்லாரும் விரித்துரைக்கும் பல செய்திகளை இன்றைய நூலறிவு மிக்க — முதுகலையும் அதற்கு மேலும் ஆய்வுகள் மேற்கொண்டு கற்றுத்தேர்ந்த அறிஞர் பலரும் புரிந்துகொள்ள முடியாமல் திணறுவதும் நமது இன்றைய கல்விமுறையில் இசைக்கல்வியும் நாடகக் கல்வியும் முறையாகக் கற்றுக்கொடுக்கப்படாத இழிநிலையைக் காட்டும் அத்தாட்சியாக உள்ளது! இனி வரும் காலமாவது இசைக்கலை, நாடகக்கலைகளைத் தமிழ் இலக்கிய வகுப்புக்களின் பாடப்பகுதியில் படிப்படியாகச் சேர்த்து, முத்தமிழையும் முறையாகக் கற்றுக் கொடுக்கும் வாய்ப்பினை உருவாக்கட்டும். இயற்றமிழோடு இசையும் நாடகமும் உயிர் பெற்று வாழவும் வளரவும் நம் பல்கலைக்கழகப் பாடத்திட்டக் குழுவினர் வழிவகை செய்வார்களாக!

அடிக்குறிப்புகள்

1. ம.பொ.சிவஞானம், 'படிக்கும் நாடகமும் பார்க்கும் நாடகமும்', சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நூற்றாண்டு விழா மலர், (1967), ப.18.
2. பேராசிரியர் (உரை ஆ.), தொல். பொருள். செய்யு. 180.
3. வீ.ப.கா.சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், தொகுதி-1, (1992), ப. 37.
4. எஸ். வையாபுரிப்பிள்ளை (தொகு.ஆ.), சங்க இலக்கியம், இரண்டாம் பகுதி, (1967), ப. 1378.
5. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.57.
6. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.79.
7. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., பக். 57-58.
8. மா.சு.சரளா, தமிழ் இலக்கியத்தில் நாட்டிய வரலாறு, (1999), ப.64.
9. பத்மா சுப்பிரமணியம், மு.இராமசுவாமி (தொகு.ஆ.), அரங்கேற்றுகாதை புரிதலுக்கான ஒரு மறுவாசிப்பு, தட்டச்சு நூல் பிரதி, தஞ்சைத் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், (2000), ப.32.
10. வீ.பா.க.சுந்தரம் (தொகு.ஆ.), தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், நான்காம் தொகுதி, (2000), ப.86.
11. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.79.

12. வீ.ப.கா.சுந்தரம் (தொகு.ஆ.), தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், முதல் தொகுதி, (1992), ப.3.

13. R.Nagaswamy (Edr.), தமிழகம் - DAMILICA, Tamilnadu State Dept. of Archaeology, (1970), Pp. 51-55.

14. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.79.

15. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.360.

16. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.80.

17. அடியார்க்குநல்லார் உரைமேற்கோள், மு.நூ., ப.157.

18. மு.இராமசுவாமி (தொகு.ஆ.), அரங்கேற்றுகாதை புரிதலுக்கான ஒரு மறுவாசிப்பு, தட்டச்சு நூல், (2000), ப.79.

19. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., பக்.80-81.

20. மு.இராகவையங்கார், தொல்காப்பியப் பொருளதிகார ஆராய்ச்சி, (1928), ப.16.

21. வீ.ப.கா.சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், இரண்டாம் தொகுதி, (1994), ப.196.

22. ஔவை சு.துரைசாமிப்பிள்ளை (உரை ஆ.), நற்றிணை மூலமும் விளக்கவுரையும், (1966), தொகுதி-1, ப.681.

23. மு.இராமசுவாமி (தொகு.ஆ.), அரங்கேற்றுகாதை புரிதலுக்கான ஒரு மறுவாசிப்பு, தட்டச்சு நூல், (2000), பக். 43-45.

24. வீ.ப.கா.சுந்தரம் (தொகு.ஆ.), தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், நான்காம் தொகுதி, (2000), ப.117.

25. கோ.சண்முகவேல், சிலப்பதிகாரம் அரங்கேற்றுகாதை இசைப்பகுதிகள், (2000), ப.15.

26. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.360.

27. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.302.

28. ஏ.என்.பெருமாள், தமிழ் நாடகம் ஓர் ஆய்வு, (1979), ப.7.

29. ஆறு.அழகப்பன், தமிழ் நாடகம் – தோற்றமும் வளர்ச்சியும், (1987), பக்.53, 96.

30. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.80.

31. கோ.கருணாகரன், அரங்கேற்றுகாதையில் நாடகக் கூறுகள், முனைவர் பட்ட ஆய்வேடு, மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம், (2005), ப.133.

32. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), மு.நூ., ப.27.
33. பழைய உரை, புறநானூறு, பகுதி-1, கழக வெளியீடு (1947), ப.93 (பாடல் எண் 33).
34. ஔவை சு. துரைசாமிப்பிள்ளை (உரை ஆ.), மேலது, ப.94.
35. ஔவை சு. துரைச்சாமிப்பிள்ளை (உரை ஆ.), ஐங்குறுநூறு மூலமும் உரையும், (1978), ப.417.
36. பரிமேலழகர் (உரை ஆ.), திருக்குறள் பரிமேலழகர் உரையுடன், திருப்பனந்தாள் வெளியீடு, (1968), ப.189.
37. எஸ்.வையாபுரிப்பிள்ளை (தொகு.ஆ.), சங்க இலக்கியம் (பாட்டும் தொகையும்), (1967), ப.2.
38. க.வெள்ளைவாரணன் ஆய்வுரை, தொல்காப்பியம் புறத்திணையியல் உரைவளம், (2001), ப.53.
39. மேலது, (நச்சி.உரை) ப.57.
40. அடியார்க்குநல்லார் உரைமேற்கோள், மு.நூ., ப.325.
41. சிலப்பதிகாரம், வேட்டுவவரி: 12-19.
42. சிலப்பதிகாரம், நடுகற்காதை: 70-77.
43. வெ.மு.ஷாஜகான் கனி, விடுதலைக்குப்பின் தமிழ் மேடை நாடகங்கள், முனைவர் பட்ட ஆய்வேடு, மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம், (1998), பக்.41-43.
44. அடியார்க்குநல்லார் உரைமேற்கோள், எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.89.
45. க.சி. கமலையா, மாதவி அரங்கேறினாள், வ.சுப்பையா பிள்ளை பவளவிழா மலர், (1973), ப.195.
46. மா.சு.சரளா, தமிழ் இலக்கியத்தில் நாட்டிய வரலாறு, (1999), பக்.67-83.
47. க.சி. கமலையா, மாதவி அரங்கேறினாள், வ.சுப்பையா பிள்ளை பவளவிழா மலர், (1973), ப.195.
48. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர் (பதி.ஆ.), மு.நூ. ப.58.
49. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), மேலது, ப.89.
50. மேலது, ப.20.
51. பத்மா சுப்பிரமணியம் (கலந்துரையாடல்), மு.இராமசுவாமி (தொகு.ஆ.), அரங்கேற்றுகாதை புரிதலுக்கான ஒரு மறுவாசிப்பு, தட்டச்சு நூல் பிரதி, தஞ்சைத் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், (2000), ப.118.
52. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), மு.நூ., ப.93.
53. மேலது, ப.92.
54. Karthigesu Sivathambi, Drama in Ancient Tamil Society, (1981), P.197.
55. Ibid, p.404.

56. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.99.
57. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), மேலது, பக்.119-120.
58. பத்மா சுப்பிரமணியம் (கலந்துரையாடல்), மு.இராமசுவாமி (தொகு.ஆ.), மு.நூ. (தட்டச்சு நூல் பிரதி), ப.140.
59. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.99.
60. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.60.
61. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.99.
62. அடியார்க்குநல்லார் உரை மேற்கோள், மேலது, ப.26.
63. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.61.
64. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர் (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.105.
65. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர் (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.111.
66. யோகி ஸ்ரீசுத்தானந்த பாரதியார், சிலம்புச் செல்வம், (1999), ப.69.
67. ‘நூல்’, அடியார்க்குநல்லார் உரைமேற்கோள் நூற்பா, சிலப். அரங். 130.
68. வீ.ப.கா.சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், நான்காம் தொகுதி, (2000), ப.84.
69. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர் (பதி.ஆ.), மு.நூ., பக்.104-105.
70. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர் (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.63.
71. வீ.ப.கா.சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், முதல்தொகுதி, (1992), ப.54.
72. அடியார்க்குநல்லார் உரைமேற்கோள், எஸ்.கலியாணசுந்தரையர் (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.108.
73. யோகி ஸ்ரீசுத்தானந்த பாரதியார், மு.நூ., ப.70.
74. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர் (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.65.
75. யோகி ஸ்ரீசுத்தானந்த பாரதியார், மு.நூ., ப.72.
76. அடியார்க்குநல்லார் உரைமேற்கோள், எஸ்.கலியாணசுந்தரையர் (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.104.
77. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), மேலது, ப.101.
78. மேலது, ப.101.

79. வீ.ப.கா.சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், நான்காம் தொகுதி, (2000), பக்.84-85.

80. அடியார்க்குநல்லார் உரைமேற்கோள், மேலது, ப.101.

81. இதனை விரிவாக அறிய விரும்புவார் வீ.ப.கா.சுந்தரம் எழுதிய தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம் முதல் தொகுதியில் பக்.184-186 காண்க.

82. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர் (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.66.

83. மேலது, ப.67.

84. விபுலானந்த அடிகளார், யாழ் நூல், (1947), ப.42.

85. து.அ. தனபாண்டியன், இசைத்தமிழ் வரலாறு, பகுதி-1, (1994), ப.296.

86. சிறுபாண். 35-37, சிறுபாண்.226-230, பெரும்பாண்.14-16, 462, பெரும்பாண்.20-24, 168-169.

87. வீ.ப.கா.சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், முதல் தொகுதி, (1992), ப.380.

நாடக அரங்கு

அரங்கேற்றுகாதையில் இனிவரும் அரங்கு வருணனை மிகச் சுருக்கமானது. எனினும் அக்கால மேடை பற்றிய பல அரிய தகவல்களைத் தருவதாக உள்ளது. நாடக அரங்கம் அமைப்பதற்கான இடத்தேர்வு, மேடையின் நீள, அகல, உயர அளவுமுறை, தரையிலிருந்து மேடைத் தளத்தின் உயரம் தளத்திலிருந்து மேற்கூரையான உத்தரப் பலகையின் உயரம், மேடைக்குள் நுழைய அமைந்த இரண்டு வாயில்கள், மக்கள் தொழ வேண்டும் என்ற கருத்தில் பூதரை எழுதி மேல்நிலை வைத்தது, தூண்கள், தூணின் நிழல் விழாதபடி ஒளியமைத்த திறன், மூன்று வகையான திரைகள், ஓவிய விதானம், முத்துமாலை, மலர்வளையங்களால் அணிசெய்த பிற அலங்காரங்கள் முதலிய செய்திகளைத் தரும் இப்பகுதி ஆழமான ஆய்வுக்கு உட்படுத்தத்தக்கதாகும்.

அரங்கு – பொருள் விளக்கம்

'அரங்கேற்றுகாதை' என்ற தொடரிலுள்ள 'அரங்கு' என்றது நாடகம் நிகழும் மேடையைக் குறித்தது. பார்வையாளர் அமர்ந்து நாடகம் பார்க்கும் இடத்தை அரங்கு என்பது உள்ளடக்காது. பார்வையாளர் கூடியமர்ந்து நாடகம் பார்க்கும் பகுதியை 'அவை' என்பர்.

> ***கூத்தாட்டு அவைக்குழாத் தற்றே பெருஞ்செல்வம்***
> ***போக்கும் அதுவிளிந் தற்று*** *(குறள்.332.)*

என்னும் குறட்பாவில் 'அவை' என்பது பார்வையாளர் குழுமிய பகுதியைக் குறித்தது காணலாம். அரங்கம் வேறு; அவை வேறு என்றறிதல் வேண்டும்.

'அவை' பிற்காலத்தில் 'அம்பலம்' எனவும் சுட்டப்பட்டது. அம்பலம் என்பது 'அரங்கு' ஆகாது. பார்வையாளர் இருந்து நாடகம் பார்க்கும் பகுதியே அம்பலம் எனப்பட்டது. அரங்கமும் அம்பலமும் மக்கள் மிகுதியாக நடமாடும் நெடுஞ்சாலையின் அருகில் அமைக்கப்படுவது பழங்கால வழக்கம் ஆகும். இதனை,

> ***அம்பலமும் அரங்கமும் சாலையும்*** *(சீவக.2112.)*

என வரும் சீவகசிந்தாமணி அடியால் அறியலாம். இதனால் அரங்கம் வேறு, அம்பலம் வேறு என்பதை உணரலாம்.

அரசன் கொலுவீற்றிருக்கும் இடமும் அம்பலம், அவை எனப்பட்டது. அவையை வடமொழியினர் சபை என்றனர். இச்சொற்கள் பின்வந்த பக்திநெறிக் காலத்தில், நடராசன் ஆடும் கருவறையைச் சுட்டியது. சிற்றம்பலம், சிற்சபை, பொன்னம்பலம், பொற்சபை என்னும் சொல்லாட்சிகள் இதனைக் காட்டும். அம்பலகாரர் என்றது அவையில் தலைமையேற்று நியாயம் வழங்கும் நாட்டாண்மையாளரைக் குறித்தது.

'அரக்கல்' என்ற சொல் 'தேய்த்தல்' என்று பொருள்படும். 'அரக்கம்' என்ற சொல்லுக்குப் பாதுகாப்பு என்பது பொருள். தேய்த்துக் கெட்டிப்படுத்தி ஆடுதற்குப் பாதுகாப்பாகச் செய்யப்படும் மேடை 'அரக்கம்'ஆகும். அது 'அரங்கம்' ஆயிற்று. 'சீரங்கம்' எனப்பட்ட 'அரங்கம்' ஆற்றிடைக்குறை என்பர். ஆற்றின் நடுவே பாதுகாப்பாக உயர்ந்த – இயற்கையாகவே சிறப்பாக அமைந்த மேட்டு நிலம், 'சீரங்கம்' எனப்பட்டது. கெட்டிப்படுத்தப்பட்ட மேடான இடமே அரங்கம் ஆகும்.

அரங்கின்றி வட்டாடி யற்றே (குறள்.401.)

என்பதால், வட்டாடும் சிறிய மேடையும் அரங்கு எனப்பட்டதை அறியலாம். தரையில் இழைத்துக் கெட்டிப்படுத்தி அது கட்டளைக்கல் போன்ற சதுர வடிவில் அமைக்கப்படும்.

கட்டளை யன்ன வட்டரங்கு இழைத்துக்
கல்லாச் சிறாஅர் நெல்லி வட்டாடும் (நற்.3.)

'வட்டாடும் அரங்கு' என்பதால் 'வட்டரங்கு' எனப்பட்டது. அது வட்ட வடிவினது அன்று. தமிழ் அரங்கு நான்கு பக்கங்களைக் கொண்ட சதுர வடிவிலேயே இருந்தது. 'சதிர்', 'சதிராடும் நங்கை' என்று ஆட்டமும் ஆடுவாரும் பிற்காலத்தில் அழைக்கப்பட்டமை இதனை உணர்த்தும்.

அவையோர் புகழ அரங்கில் ஆடும் கூத்தியர் தம் நெற்றியில் நெற்கதிரைப் போன்ற வயந்தகம் என்னும் அணிகலனை அணிந்திருப்பர் என்று மருதக்கலிப் பாடல் ஒன்று வருணிக்கிறது.

அவைபுகழ் அரங்கின்மேல் ஆடுவாள் அணிநுதல்
வகைபெறச் செரீஇய வயந்தகம் போல்தோன்றும் (கலித். 79.)

என்ற கலித்தொகை அடியில், 'அவை', 'அரங்கு' என்னும் சொல்லாட்சிகள் வந்துள்ளன காணலாம்.

மலர்களாலும் பூநீராலும் ஆடலரங்கு அணிசெய்யப்படும் என்ற செய்தியை, நெல்வயலை வருணிக்கும் உவமை வழியாகப் பரிபாடல் ஒன்றில் காண்கிறோம்.

செறுவே,
விடுமலர் சுமந்து பூநீர் நிறைதலின்
படுகண் இமிழ்கொளை பயின்றனர் ஆடும்
களிநாள் அரங்கின் அணிநலம் புரையும் (பரி. 16.)

என்னும் பரிபாடலில் பயின்றனர் ஆடும் 'அரங்கு' என்பது வந்துள்ளதைக் காண்கிறோம். இவற்றால் அரங்கு என்பது நாடகமாடும் மேடையையே குறித்தது என்பது தெளிவு.

மாதவியின் அரங்கேற்றம் பற்றிக் கூறவந்த இளங்கோவடிகள் அரங்கின் அமைப்பினை,

எண்ணிய நூலோர் இயல்பினின் வழாஅது
மண்ணகம் ஒருவழி வகுத்தனர் கொண்டு
புண்ணிய நெடுவரைப் போகிய நெடுங்கழைக்
கண்ணிடை ஒருசாண் வளர்ந்தது கொண்டு
நூல்நெறி மரபின் அரங்கம் அளக்கும்
கோல்அளவு இருபத்து நால்விர லாக
எழுகோல் அகலத்து எண்கோல் நீளத்து
ஒருகோல் உயரத்து உறுப்பின தாகி
உத்தரப் பலகையோடு அரங்கின் பலகை
வைத்த இடைநிலம் நாற்கோ லாக
ஏற்ற வாயில் இரண்டுடன் பொலியத்
தோற்றிய அரங்கில் தொழுதனர் ஏத்தப்
பூதரை எழுதி மேல்நிலை வைத்துத்
தூண்நிழல் புறப்பட மாண்விளக்கு எடுத்தாங்கு
ஒருமுக எழினியும் பொருமுக எழினியும்
கரந்துவரல் எழினியும் புரிந்துடன் வகுத்தாங்கு
ஓவிய விதானத்து உரைபெறு நித்திலத்து
மாலைத் தாமம் வளையுடன் நாற்றி
விருந்துபடக் கிடந்த அருந்தொழில் அரங்கத்து (அரங். 95-113)

என விரித்துரைக்கிறார். இதில் சொல்லப்பட்டுள்ள செய்திகள் மிகமிகச் சுருக்கமானவை. இவை பல ஐயங்களையும் கேள்விகளையும் எழுப்புகின்றன.

- அரங்களக்கும் கோல் இருபத்துநால் விரல் எனில், அது விரலின் நீட்டலளவா, கன அளவா?
- இன்றைய கணக்கில் அது எத்தனை சென்ட்டி மீட்டர்?
- மாதவி என்ற ஒரேயொருத்தி மட்டுமே ஆடும் அரங்கில் வாயில் இரண்டின் தேவை என்ன?
- இரண்டு வாயில்களும் அரங்கின் பக்கவாட்டில் இருந்தனவா, பின்பக்கம் இருந்தனவா?
- வாயில்கள் இருந்தன என்றால், பக்க அடைப்புக்களும் இருந்தனவா?
- ஒருபக்க அடைப்பா? இன்றைய பெட்டியரங்குபோல் மூன்றுபக்க அடைப்பா?
- விளக்கு என்பதினும், 'மாண்விளக்கு' என்பது எந்த வகையில் வேறுபட்டது?
- 'தூண்நிழல் புறப்பட' என்றால், எத்தனை தூண்கள் இருந்தன? மாண்விளக்குகள் எத்தனை?
- மாண்விளக்கு — எண்ணெய் விளக்கா? எனில், எண்ணெய் ஊற்றுவாரும் இருந்தனரா?
- மூவகை எழினிகள் அரங்கில் எவ்வாறு யாரால் இயக்கப்பட்டன?

- மாதவி அரங்கேற்றத்தில் மூவகை எழினிகளின் பயன்பாடு யாது?
- ஒருமுக எழினி, பொருமுக எழினி, கரந்துவரல் எழினி — இவற்றின் விளக்கம் என்ன?
- ஒருமுக எழினியின் உயரம் எவ்வளவு? உத்தரப்பலகை வரை அது மறைத்து நின்றதா?
- பொருமுக எழினி அரங்கின் பக்கத்திரையா? பக்கத்திரை எதற்கு?
- கரந்துவரல் எழினி என்பது எழினியே கரந்து வருமா? பாத்திரம் கரந்துவருமா?
- கரந்துவரல் எழினி 'ஆகாயசாரிகளாய்த் தோன்றுவார்க்கு' என்றால் என்ன பொருள்?
- மூவகை எழினிகளையும் நாடக நிகழ்வின்போது இயக்குவதற்கு ஆட்கள் இருந்தனரா?
- தெருக்கூத்தில் இருவர் பிடித்துவரும் 'பிடிதிரை' மூவகை எழினிகளில் எதனுடைய எச்சம்?
- எழினிகளின் தொன்மை என்ன? சங்க கால நாடகங்களில் எழினி உண்டா?
- மாதவி கால மூவகை எழினிகளின் மரபுத் தொடர்ச்சி என்ன ஆனது?
- எழினிகளில் ஓவியம் தீட்டப்பட்டிருந்தனவா?
- ஓவிய விதானம் என்னும் மேற்கூரையில் ஓவியம் எதற்கு? அதில் இருந்த ஓவியம் என்ன?

— இக்கேள்விகளுக்குத் தெளிவான விடைதேடி, ஐயம் தெளிவுற விளக்குவது நம் கடனாகும்.

அரங்கு பற்றி இளங்கோவடிகள் தரும் செய்திகளைப் பின்வருமாறு பகுத்துக் கூறலாம்.

1. அரங்கிற்கான இடத்தேர்வு
2. அரங்கு அளக்கும் கோல்
3. அரங்கின் அளவும் அமைப்பும்
4. மாண்விளக்கு
5. மூவகை எழினி
6. விருந்துபடக் கிடந்த அருந்தொழில் அரங்கம்

என்னும் ஆறு தலைப்புக்களில் இப்பகுதியை விளக்குவோம்.

அரங்கிற்கான இடத்தேர்வு

எண்ணிய நூலோர் இயல்பினின் வழாஅது
மண்ணகம் ஒருவழி வகுத்தனர் கொண்டு

என்ற இரண்டு அடிகளில் இளங்கோவடிகள் அரங்கம் அமைக்கும் இடத்தைத் தேர்வு செய்த முறையைச் சுருக்கமாகச் சுட்டுகின்றார். 'மண்ணகம்' என்றது அரங்கமைக்கும் நிலத்தை. இதற்கு உரையெழுதும் அரும்பதவுரையாசிரியர், "எண்ணப்பட்ட நாடக நூலாசிரியர் வகுத்த இயல்புகளின் வழுவாத வகை அரங்குசெய்யத் துவர், வரி, வளை, பொருத்தல் முதலிய நிலக்குற்றங்கள் நீங்கின விடத்திலே நலந்தெரிந்து இவ்விடமென்று வகுத்துக்கொண்டு என்றவாறு" என்பர். 'எண்ணிய நூலோர்' என்பதற்கு இவர் 'எண்ணப்பட்ட நாடக நூலாசிரியர்' என்று பொருள் கூற, அடியார்க்கு நல்லார், 'எண்ணப்பட்ட சிற்ப நூலாசிரியர்' என்பர். 'சிற்ப நூலாசிரியர்' என்பார் கட்டுமானத் தொழில் அறிந்த பொறியியல் வல்லுநர் (Civil Engineer – Architect) எனக் கருதலாம்.

நாடகம் நிகழ்த்தும் அரங்கினை ஊரில் எந்த இடத்திலும் அமைத்துவிடுவதில்லை. அரங்கு அமைக்கும் இடத்தை இரண்டு கருத்தில் தேர்ந்தெடுத்தனர்.

1. மக்கள் கூடி அமர்ந்து காண வாய்ப்பான இடம்
2. நிலக்குற்றம் இல்லாத இடம்

சங்ககாலத்தில் நாடக நிகழிடம் 'ஆடுகளம்' எனப்பட்டது. அதனை அமைக்க நிலக்குற்றம் இல்லாத இடமாகத் தேர்ந்தெடுத்ததற்குச் சங்கப் பாடல்களில் சான்றுகள் கிடைத்தில. ஊர்மக்கள் அமர்ந்து காண வாய்ப்பான இடம் என்ற ஒரு கருத்திலேயே அவர்கள் ஆடுகளத்தை அமைத்தனர்.

கிரேக்க நாடகங்கள் மலைச்சரிவைப் பார்வையாளர் இடமாகவும், அடிவாரத்தை நடிகரின் ஆடுகளமாகவும் கொண்டு நிகழ்த்தப்பட்டன. ஆனால் தமிழ் வழக்கம் இதற்கு எதிர்மாறாக இருந்தது. பார்வையாளர்களின் அமர்விடம் தளத்திலும், ஆடுகளம் மலைமீதான பாறையிலும் என எதிர்மாறி அமைந்தன. மலையில் உயர்ந்த பாறைமீது குரவைக் கூத்து நிகழ்ந்ததற்கு,

வான்தோய் மீமிசை யயரும் குரவை (மலைபடு. 322.)

என்ற மலைபடுகடாம் பாடலடி சான்றாக விளங்குகின்றது. பார்வையாளர் ஒருவருக்கொருவர் மறைக்காதபடி நாடகம் பார்க்க, பாறைமீது நாடகம் நிகழ்த்துவது பழங்கால மக்களுக்கு வாய்ப்பாக இருந்தது. 'மீமிசை' என்பது 'உயர்ந்த பாறைமீது' என்று பொருள்படும். தமிழ் நாடக மேடையின் தோற்றம் இப்படித்தான் தொடங்கியது எனக் கருதலாம்.

பாறைகளில் மட்டுமல்லாது சமதளத்திலும், நாடகங்கள் நிகழ்ந்தன. தரையில் நாடகம் நிகழ்த்தும்போது தூசிபரந்து பார்வையாளரைத் தொல்லைப்படுத்தும். இதனைத் தவிர்க்கத் 'தாதெரு' எனப்படும் யானைச் சாணத்தைத் தெளித்துத் தரையைத் திடப்படுத்தினர். அது 'தாதெரு மன்றம்' எனப்பட்டது. ஊரின் முகப்பில் உள்ள வெளி அல்லது அரண்மனை

முன்னுள்ள இடம் நாடகம் நிகழ்த்தத் தேர்ந்தெடுக்கப்படும். அது 'முற்றம்' எனப்பட்டது. அத் தாதெரு மன்றம் நாடகமாடும் ஆடுகளமாகப் பயன்பட்டது.

வானத் தன்ன வளமலி யானைத்
தாதெருத் ததைந்த முற்ற முன்னி (மலைபடு. 530-531.)

தாதெரு மன்றத்து அயர்வர் தழூஉ (கலித். 103.)

தாதெரு மன்றத்துத் தூங்கும் குரவை (கலித். 108.)

திருநகர் முற்றம் அணுகல் வேண்டி (மலைபடு. 548.)

எனவருவது இதற்குச் சான்று. சிலப்பதிகாரத்திலும் தாதெரு மன்றம் சொல்லப்பட்டுள்ளது.

தாதெரு மன்றந் தானுடன் கழிந்து (சிலப். 16: 102.)

தாதெரு மன்றத்தாடுங் குரவையோ தகவுடைத்தே (சிலப். 17: 28.)

இவற்றால் தாதெரு மன்றத்தில் ஆடும் மரபுத் தொடர்ச்சியை இங்கு அறியலாம்.

கூத்தர்கள் ஆடும் ஆடுகளத்தில் பூக்கள் சிதறிக் கிடக்கும் என்ற செய்தியை ஒரு புறநானூற்றுப் பாடல் தருகிறது.

பூம்போது சிதைய வீழ்ந்தெனக் கூத்தர்
ஆடுகளங் கடுக்கும் அகநாட் டையே (புறம். 28.)

இங்கு, நாடகமாடும் இடம் 'ஆடுகளம்' என்ற தொடரால் சுட்டப்படுவதைக் காணலாம்.

நெய்தல் நிலத்துப் பரதவர் கடற்கரை மணல்மேட்டில் குரவைக்கூத்து நடத்தினர். முண்டகத்து மணிப்பூவால் ஆடுகளம் அணிசெய்யப்பட்டது.

மணிப்பூ முண்டகத்து மணல்மலி கானல்
பரதவர் மகளிர் குரவையொடு ஒலிப்ப (மதுரைக். 96-97.)

பழைய உரோமாபுரி நாடக மேடை அரைவட்ட வடிவில் அமைந்து, மேடையும் ஒப்பனை அறையும் கருங்கல்லால் ஆனவை என்பர்.[1] இதேபோல் முகப்பில் வளைந்தமைந்த 'கொடு' மேடை அமைத்துச் சங்க காலத்தில் துணங்கைக் கூத்து ஆடிய செய்தியை நற்றிணை கூறுகிறது.

விழவயர் துணங்கை தழூஉகஞ் செல்ல
நெடுநிமிர் தெருவிற் கைபுகு கொடுமிடை (நற். 50.)

என்ற வரிகளில் வரும் 'கொடுமிடை' என்பது, முன்புறம் வட்டமாக வளைந்த மேடையைக் குறித்தது. துணங்கையில் மகளிர்க்குத் தலைக்கை தரும் தலைவன் மேடையில் ஏறியே ஆடினான். இதற்கு உரையெழுதும் ஔவை சு.துரைசாமிப்பிள்ளை, "துணங்கை காணும் மகளிர்க்கென

வளைத்த இடத்தை 'மிடை' என்பர். மக்கள் மிடைதலின் மிடை ஆயிற்று" என்று கூறுவது பொருத்தமாகத் தோன்றவில்லை. பழைய 'மிசை' என்ற சொல் இன்று 'மேசை' ஆனதை ஒப்புநோக்க, நற்றிணை கூறும் பழைய 'மிடை' என்பதுதான் இன்று 'மேடை' ஆயிற்று. 'கொடுமிடை' என்றதால் அது வளைந்த வட்ட வடிவமாகக் கற்களால் கட்டப்பட்ட மேடை என்று கருதுவது பொருத்தமாகும்.

சிற்ப நூலாசிரியர் வகுத்த இயல்புகளினின்றும் பிறழாதபடி அரசனுக்குரிய அரண்மனை கட்டப்பட்ட தொழில் நுட்பத்தினைச் சங்க இலக்கியத்தில் பார்க்கிறோம்.

நூலறி புலவர் நுண்ணிதின் கயிறிட்டுத்
தேஎங் கொண்டு தெய்வம் நோக்கிப்
பெரும்பெயர் மன்னர்க்கு ஒப்ப மனைவகுத்து (நெடுநல். 76-78.)

என்னும் நெடுநல்வாடை அடிகள், நூலறி புலவரான கட்டுமான அறிஞர் நுட்பமாகக் கயிற்றினைக் கட்டி நேர்செய்வதும், கட்டடத்திற்குக் குற்றமற்ற தகுந்த நிலத்தைத் தேர்ந்து (**தேஎங் கொண்டு**) தெய்வத்தை வணங்கி மனைவகுக்கும் வழக்கம் இருந்ததைக் கூறும். மன்னர்க்கு மனைவகுத்த இந்த அரிய வழக்கம், **நாடக அரங்கம் அமைப்பதற்கும் நிலக்குற்றங்கள் இல்லாத நிலத்தைத் தேர்ந்தெடுக்கும் முறை, தெய்வ வழிபாடு சார்ந்த வழக்கமாகச் சங்க காலத்திலேயே உருவாகியிருந்தது** என்று கருதலாம்.

'நிலக்குற்றங்கள்' என்பது பற்றி அடியார்க்குநல்லார் விரிவான செய்திகளைத் தருகிறார். அரங்கு அமைக்கும்போது கவனிக்க வேண்டியன இன்னின்ன என்ற செய்திகள் அடங்கிய ஒரு நூற்பாவினை மேற்கோளாக எடுத்தாண்டுள்ளார் அவர்.

தந்திரத்து அரங்கிங்கு இயற்றுங் காலை
அறனழிந்து இயற்றா அழகுடைத் தாகி
நிறைகுழிப் பூழி குழிநிறைவு ஆற்றி
நாற்றமும் சுவையும் மதுரமு மாய்க்கனம்
தோற்றிய திண்மைச் சுவடது உடைத்தாய்
என்புஉமி கூர்ங்கல் களிஉவர் ஈளை
துன்பம் நீறு துகள்இவை இன்றி
ஊரகத்து ஆகி உளைமான் பூண்ட
தேரகத்து ஓடும் தெருவுமுகம் நோக்கிக்
கோடல் வேண்டும் ஆடரங்கு அதுவே[2]

என்னும் பழைய நூற்பா நாடக அரங்கு அமைப்பதற்கான இடத்தின் தன்மையைப் பறைசாற்றும்.

நாடக அரங்கினை அமைக்கத் தேர்ந்தெடுக்கும் இடம் அறனழியாத இடமாக இருத்தல் முதல் தகுதியாகும். கொலை, சோரம் முதலிய அறத்திற்குப் புறம்பான செயல் எதுவும் அந்த இடத்தில் நிகழ்ந்திருக்கக்

கூடாது. அது அழகு பொருந்திய இடமாகவும் இருத்தல் வேண்டும். புழுதி படிந்த மண்ணாக இருத்தல் கூடாது. குண்டும் குழியுமாக இல்லாமல் சமதரையாக இருத்தல் வேண்டும். நல்ல நறுமணம் கொண்ட மண்ணாகவும், சுவையும் மதுரமும் உடையதாகவும், திண்மையான உறுதி படைத்த நிலமாகவும் இருத்தல் வேண்டும். எலும்பு, உமி, கூர்ங்கற்கள் முதலியன கலந்த நிலமாக அது இருக்கக் கூடாது. களிமண், உவர்மண், ஈரமண்ணாக அது இருக்கக் கூடாது. துன்புறுத்தும் சாம்பல், துகள் இல்லாத நிலமாதல் வேண்டும். மேலும் அரங்கமைக்கும் இடம் ஊரின் நடுவில் இருப்பது சிறப்பு. அதிலும் குதிரைகள் பூட்டிய தேர்கள் செல்லும் அகன்ற வீதியில் தெருமுகம் நோக்கிய முச்சந்தி அல்லது நாற்சந்திகளில் அமைப்பதே தக்கதாகும் என்பது இதன் பொருளாகும்.

இவ்விடத்தில், சிலப்பதிகார மூலத்தையும் உரையையும் செப்பனிட்டுத் தொகுத்த பேராசிரியர் உவேசாமிநாதையர் அடிக்குறிப்பாக இதனோடு ஒத்த ஒரு நூற்பாவினை மேற்கோளாகத் தருகிறார்.

ஆடலும் பாடலும் கொட்டும் பாணியும்
நாடிய அரங்கு சமைக்குங் காலைத்
தேவர் குழாமும் செபித்த பள்ளியும்
புள்ளின் சேக்கையும் புற்றும் நீக்கிப்
போர்க்களி யானைப் புரைசா ராது
மாவின் பந்தியொடு மயங்கல் செய்யாது
செருப்புகும் இடமும் சேரியும் நீங்கி
நுண்மை உணர்ந்த திண்மைத் தாகி
மதுரச் சுவைமிகூஉ மதுரம் நாறித்
தீரா மாட்சி நிலத்தொடு பொருந்திய
இத்திறத் தாகும் அரங்கினுக்கு இடமே[3]

என்னும் இந்நூற்பா 'சுத்தானந்தப் பிரகாசம்' என்ற நூலினதாக இருக்கலாம். இது மேற்சுட்டிய நூற்பாவினின்றும் சில புதிய செய்திகளைத் தருகிறது. தெய்வச் சபையோ சமணர் பள்ளியோ பறவைகள் இரவில் தங்கி எச்சமிடும் மரங்களோ பாம்புப் புற்றுக்களோ நீங்கிய இடத்தில் அரங்கு அமைத்தல் வேண்டும். போர் யானைகள் கட்டப்பட்ட கொட்டாரம், மாட்டுத் தொழுவம் அருகில் இருத்தல் கூடாது என்றனர், துர்நாற்றம் வீசும் என்பதால். போர் நிகழ்ந்த களத்தில் நாடக அரங்கு அமைத்தல் கூடாது என்றனர். இவையெல்லாம் ஏற்கத்தக்கன. ஆனால் 'சேரியும் நீங்கி' என்ற தொடர் அடியார்க்குநல்லார் தரும் நூற்பாவிற்கு மாற்றமாக உள்ளது. 'சேரி' என்பது மக்கள் சேர்ந்து வாழும் ஊர் ஆகும். 'ஊரகத்து ஆகி உளைமான் பூண்ட தேரகத்து ஓடும் தெருவுமுகம் நோக்கிக் கோடல் வேண்டும்' என்ற முந்திய நூற்பாவோடு இது மாறுபடுகிறது. நாடகக்காரர்களைச் சிற்றினமாகக் கருதிய (குறள்.451) பரிமேலழகரைப் போன்றவர்களின் மனப்போக்கால் இப்படி ஆடுகளத்தை ஊர்ப்புறத்தே கடத்தினர் எனலாம்.

அமெரிக்கத் திரைப்பட வரலாற்றில் அங்குள்ள கிறித்தவப் பாதிரிமார்கள் இவ்வாறே சினிமாக்காரர்களைச் சாத்தானின் கூட்டத்தினர் எனக் கருதி

ஊருக்கு வெளியே விரட்டியதால் அக்கலைஞர்கள் காட்டைப் புகலிடமாகக் கொண்டு திரைப்படம் தயாரித்தனர். அந்த இடமே பின்னர் 'புனிதமான காடு' என்ற பொருளில் 'ஹாலிவுட்' (Holywood) என்ற புகழ்மிக்க நகரமாக மாறியது. அதை இங்கு ஒப்புநோக்கலாம்.

தமிழகத்திலும் நாடகக்கலைஞர்கள் 'கூத்தாடிகள்' என்று வசைபாடப்பட்டு, அவர்களுக்குக் குடியிருக்க வாடகைக்கு வீடு கொடுக்கமாட்டார்கள் என்ற அவல நிலை முன்னர் இருந்தது. இதை அவ்வை தி.க.சண்முகம், அறிஞர் அண்ணா முதலிய நாடக அறிஞர்கள் சுட்டிக்காட்டியுள்ளனர்.

நாடக அரங்கு அமைக்கும் நிலம் பற்றி அடியார்க்குநல்லார் இன்னும் சில அரிய செய்திகளைத் தருவதைக் காண்கிறோம்.

> *நிலந்தான் வன்பால், மென்பால், இடைப்பால் என்று மூன்று வகைப்படும். அவற்றுள், வன்பாலாவது குழியின் மண் மிகுவது; மென்பாலாவது குறைவது; இடைப்பாலாவது ஒப்பு. ஈண்டு இவை பெரும்பான்மையாற் கொள்ளப்படும். அதுவேயென்ற இலேசினானே துவர்ப்பும் பயமும், புளிப்பு நோயும், காழ்ப்புப் பசிநீடுதலும், கைப்புக் கேடும், உவர்ப்புக் கலக்கமும் பண்ணுமாதலான் நீக்கப்பட்டன. என்னை? 'உவப்பிற் கலக்கமாங் கைப்பின்வரும் கேடு, துவர்ப்பிற் பயமாம் சுவைகள் — அவற்றிற், புளிநோய் பசிகாழ்ப்புப் பூங்கொடியே தித்திப், பளிபெருகு மாவ தரங்கு' என்றார் பரதசேனாபதியார். இதனுள் நாற்றும் என்பன கொள்ளிலையும் செந்நெல்லும் சண்பகமும் சுரபுன்னையும் என இவை. ஒழிந்தன தீமைப்பால. இங்ஙனம் ஒருவகையான் அரங்கிற்கு நிலம்வகுத்துக்கொண்டு என்க*

என்று விளக்குவர்.

இன்றுள்ள தெருக்கூத்து மேடை அமைப்பதற்கு நிலத்தின் குணம் ஆராயப்படுவதில்லை. கூத்துமேடை அம்மன் கோயிலுக்கு எதிரில் இருக்க வேண்டும் என்பதே முதன்மையாகக் கருத்தில் கொள்ளப்படும். மேடை மேற்கு நோக்கியோ அல்லது வடக்கு நோக்கியோதான் அமைக்கப்படும். மணலைக் கொட்டி மணல் சரிந்துவிடாமல் சுற்றிலும் கற்களை அடுக்கி அமைப்பார்கள். மேடையின் உயரம் சுமார் இரண்டடியாக இருக்கும் என்பர்.[4]

அரங்கிற்கான இடத்தேர்வுமுறை காலத்திற்குக் காலம் சற்று மாறிவந்துள்ளதை அறிகிறோம். எனினும் மேடைக்குத் தக்க இடம் இது என்று கவனம் எடுத்துக்கொள்ளும் மரபு தொடர்ந்துள்ளது.

அரங்கு அளக்கும் கோல்

அரங்கு அமைக்க ஓர் அளவுமுறை பின்பற்றப்பட்டது. அரங்கின் நீள, அகல, உயரங்களை அளப்பதற்கு ஓர் அளவுகோல் கையாளப்பட்டது.

சீவகசிந்தாமணி காந்தருவதத்தையார் இலம்பகத்தில் யாழ்ப்போட்டி நடக்கும் அரங்கினைச் செம்பொன்னால் செய்யும்போது, போர்வீரர்களின் 'வில்'லை அளவுகோலாகக் கொண்ட செய்தி கிடைக்கிறது. 'ஐந்து வில்' அளவுடைய சதுர வடிவத்தில் மேடை அமைத்தனர். இதனை,

உருக்கமைந்து எரியும் செம்பொன் ஓர்ஐவில் அகல மாகத்
திருக்குழல் மடந்தை செல்வத் திருநிலம் திருத்தி... (சீவக. 616.)

என்பதால் அறியலாம். 'வில் அளவுகோல்' தொல்பழங்காலத்து முறை என்று தெரிகிறது. திருத்தக்கதேவர் அதைச் சீவகன் காலத்தில் நடந்ததுபோல் பாவித்து எழுதுகிறார். சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் நீளமான ஒரு மூங்கில்கோல் அரங்களக்கும் கோலாக வழக்கிலிருந்தது. இதை இளங்கோவடிகள்,

புண்ணிய நெடுவரைப் போகிய நெடுங்கழைக்
கண்ணிடை ஒருசாண் வளர்ந்தது கொண்டு
நூல்நெறி மரபின் அரங்கம் அளக்கும்
கோல்அளவு இருபத்து நால்விர லாக

என்று அரங்கேற்றுகாதையில் அறிவிக்கின்றார்.

புண்ணிய மலைப்பக்கங்களிலே நெடிதாக ஓங்கி வளர்ந்த, கண்ணுக்குக்கண் ஒரு சாண் நீளமுள்ள மூங்கிலை நூல்களிற் கண்டுள்ளபடி, உத்தமன் பெருவிரல் இருபத்துநாலு விரல் கொண்ட கோலாக நறுக்கிக் கொள்ள வேண்டும். இதுதான் அரங்கு அளக்கும் அளவுகோல். இதனை,

ஒத்த அணுமுதல் உயர்ந்துவரு கணக்கில்
உத்தமன் பெருவிரல் இருபத்து நாலு
கொண்டது கோலெனக் கோற்குறிப் புணர்ந்த
தண்டாக் கேள்வித் தலைவர் கிளந்தனர்[5]

என்ற அரும்பதவுரைகாரரின் மேற்கோளால் அறியலாம். அடியார்க்கு நல்லார் இதே போல – ஆனால் சற்று வேறுபாடான ஒரு பழைய மேற்கோளை எடுத்தாண்டுள்ளார்.

ஒத்த அணுமுதல் உயர்ந்துவரு கணக்கின்
உத்தமன் பெருவிரல் இருபத்து நாலுள
கோலே கோடல் குறியறிந் தோரே[6]

என்ற நூற்பா, மேலுள்ள நூற்பாவோடு ஒப்புநோக்கத்தக்கது.

'உத்தமன் பெருவிரல்' என்பது என்ன? "உத்தமராவார்: கழிய நெடுமையும் கழிய குறுமையும் இல்லோர்" என்று விளக்குவர் அடியார்க்குநல்லார்.

உத்தமன் பெருவிரலை வைத்துக் கணக்கிட்டால், அது விரலின் கன அளவா? நீள அளவா?

நான் சிறுவனாக இருந்தபோது நம் கிராமங்களில் 'விரல்கிடை' என்று அளக்கும் முறையினை நேரில் கண்டிருக்கிறேன். நிலத்தை அளக்கும்போது

காலடியால் கால் மாற்றிக் கால் மாற்றி அளப்பர். ஆனால் ஏதேனும் பொருளின் நீளத்தை அளக்கும்போது காலடியால் அளப்பதில்லை; கைவிரல் கனத்தால் அளவீடு செய்வர். உதாரணமாக, புதுவீட்டிற்கு நிலை, கதவு முதலியன செய்யும்போது, மரக்கட்டையின்மீது கையின் நான்கு விரல்களையும் ஒன்றாகச் சேர்த்துக் கிடைநிலையில் வைத்து, இப்படியே இருகைகளாலும் கைமாற்றிக் கைமாற்றி அளந்து, 'இது இத்தனை விரல்கிடை நீளம்' என்று கணக்கிடுவர். அதை 'விரக்கடை' என்று கூறுவதும் உண்டு. தங்கச் சங்கிலி, கொலுசு போன்ற பொருளையும் விரல்கிடை அளவில் அளக்கும் முறை 50 ஆண்டுகட்கு முன்புவரை நம் தமிழ் மண்ணில் இருந்தது. அவ்வழக்காற்றினை ஒப்புநோக்க, 'கிடைநிலை'யில் விரலை வைத்தே கணக்கிட்டனர் என்று முடிவுக்கு வரலாம். எனவே உத்தமன் பெருவிரல் **கனத்தில் 24 விரல் அளவு உடையதாக அரங்களக்கும் கோல் (Scale) செய்யப்பட்டது** என்பதே சரியாகத் தோன்றுகிறது.

மேற்சுட்டிய மேற்கோள் நூற்பாக்களில், 'ஒத்த அணுமுதல் உயர்ந்துவரு கணக்கின்' என்பதை அடியார்க்குநல்லார், "இதனுள் அணுமுதற் பெருவிரல் அளவு உயர்ந்துவருமாறு:

அணு எட்டுக் கொண்டது தேர்த்துகள்;
தேர்த்துகள் எட்டுக் கொண்டது இம்மி;
இம்மி எட்டுக் கொண்டது எள்ளு;
எள்ளு எட்டுக் கொண்டது நெல்லு;
நெல்லு எட்டுக் கொண்டது பெருவிரல்
எனக் கொள்க"[7]

என்று விளக்குவர். இது ஒரு நூற்பாபோல அமைந்துள்ளது. அணு>தேர்த்துகள்>இம்மி>எள்ளு>நெல்லு>பெருவிரல் என்று அணு முதலாக அடுத்தடுத்த கனநிலை கொண்ட பொருள்களை அடுக்கிச் சொல்லிய சொல்முறையைப் பார்க்க, இது அடியார்க்குநல்லாரின் சொந்த மொழிநடை இல்லை; பண்டைய வழக்கிலிருந்த வாய்மொழி என்றே தெரிகிறது.

'நெல்லு எட்டுக் கொண்டது பெருவிரல்' என்ற கருத்தின் அடிப்படையில், எட்டு நெல்லை எடுத்துப் பக்கவாட்டில் நெருக்கி அடுக்கினால், அது ஒரு கட்டை விரல் கனத்திற்கு வரும்.

உத்தமன் பெருவிரல் கனம் இன்றைய அலகில் ஓர் அங்குலம் (One Inch) அல்லது இரண்டரை சென்டி மீட்டர் (2.5 c.m.) என்று தோராயமாகக் கூறுவர் சில ஆய்வாளர்.

'அரங்கமைக்கும் கோல்' பற்றி 1991இல் ஓர் அரிய செய்தி கிடைத்துள்ளது. 'தி ஹிந்து' மற்றும் 'இந்தியன் எக்ஸ்பிரஸ்' நாளேடுகளில் 1991 மார்ச்சுத் திங்களில், தஞ்சாவூர்க் கோயில் மராமத்துப் பணியின்போது, பழங்காலத்து அரங்கமைக்கும் கோல் கண்டெடுக்கப்பட்டுள்ள செய்தி வெளியாகியுள்ளது. அது **'தச்சுக்கோல்'** என்று சுட்டப்பட்டுள்ளது. அதன் நீளம் 73 செ.மீ. என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

"தஞ்சைப் பெரிய கோயிலின் இரண்டாம் கோபுரமான இராசராசன் திருவாயிலின் மேற்கு முகத்திலமைந் துள்ள தாங்குதளப் பட்டிகையின் தென்புறத்தில் தச்சுக்கோல் ஒன்றினைத் திருச்சியைச் சேர்ந்த மா.இராசமாணிக்கனார் வரலாற்று மையத்தினர் கண்டுபிடித்துள்ளனர். இதன் மொத்த அளவு 73 செமீ. இதுபோன்ற தச்சுக்கோல்கள் சிதம்பரத்திலும் பனமங்கலத்திலும் ஏற்கனவே கண்டுபிடிக்கப்பட்டுள்ளன. (The Hindu, நாள்-22.3.1991; Indian Express நாள்-15.3.1991)"[8]

மேற்சுட்டிய 'தச்சுக்கோல்' என்பதே சிலப்பதிகாரக் காலத்தின் அரங்களக்கும் கோலாக இருத்தல் வேண்டும். இதன் நீளம் 73 செ.மீ. என்பது இங்குக் கருத்தில் கொள்ளத்தக்கது.

அக்காலத்தில் மக்கள் மேடை நாடகங்களைத் தரையில் அமர்ந்த நிலையிலேயே கண்டு களித்தனர். 5½ அடி உயரமுள்ள ஒரு சராசரி மனிதன் தரையில் அமர்ந்த நிலையில், தரையிலிருந்து அவன் கண்மட்டம் இருக்கும் உயரம் 73 செமீ. அளவினது. அந்த உயர அளவினையே 'ஒரு கோல்' என்று நம் முன்னோர் அளவிட்டனர். அமர்ந்த நிலையில் மனிதரின் கண்மட்ட அளவில் மேடையின் உயரம் அமைந்தால்தான், ஆடுவோரின் கால் அடைவுகளைப் பார்வையாளர் கண்டு துய்க்க ஏதுவாகும். இதனாலேயே நாடக அரங்கின் குறட்டின் உயரம் (தரையிலிருந்து மேடைத்தளத்தின் உயரம்) ஒரு கோல் அளவினதாக அமைத்தனர் எனத் தெரிகிறது.

இதனால், **அரங்களக்கும் கோல் அளவு இன்றைய அலகில் 73 செ.மீ. (இரண்டு அடி ஐந்து அங்குலம்)** என்று கொள்வதே சரி.

அரங்கின் அளவும் அமைப்பும்

மேடையின் அகலம், நீளம், தரையிலிருந்து அரங்கப் பலகையின் உயரம், அரங்கப் பலகையிலிருந்து உத்தரப் பலகையின் உயரம், ஏற்ற வாயில் இரண்டின் அமைப்பு, அரங்கில் அமைத்த ஓவியம், தூண்களின் அமைப்பு முதலிய செய்திகள் அரங்கின் அளவும் அமைப்பும் ஆகும்.

எழுகோல் அகலத்து எண்கோல் நீளத்து
ஒருகோல் உயரத்து உறுப்பின தாகி
உத்தரப் பலகையோடு அரங்கின் பலகை
வைத்த இடைநிலம் நாற்கோ லாக
ஏற்ற வாயில் இரண்டுடன் பொலியத்
தோற்றிய அரங்கின் தொழுதனர் ஏத்தப்
பூதரை எழுதி மேல்நிலை வைத்துத்
தூண்நிழல் புறப்பட மாண்விளக்கு எடுத்தாங்கு (அரங். 101-108.)

என்னும் அரங்கேற்றுகாதையின் அடிகள் அக்கால அரங்கின் அளவையும் அமைப்பையும் காட்டும் சான்றாகும். பழந்தமிழ் நாடக மேடையின் நீள, அகல, உயரங்களின் அளவுகள் அரங்களக்கும் கோலின் அலகுமுறையில் கூறப்பட்டுள்ளன.

மேடையின் அகலம் ஏழு கோல் (16' 10"—511 செ.மீ.); நீளம் எட்டுக் கோல் (19' 2"—584 செ.மீ.); தரையிலிருந்து மேடையின் உயரம் ஒரு கோல் (2' 5"—73 செ.மீ.) என அறிகிறோம். "ஒரு கோல் குறட்டுயரமும்" என்பர் அரும்பதவுரைகாரர். 'குறடு' என்றது தரையிலிருந்து மேடையின் தளம் வரையிலுள்ள உயரத்தைக் குறித்தது.

தரையிலிருந்து மேடையின் உயரம் ஒரு கோலாக இருந்தது. அதேநேரம், மேடையிலிருந்து மேலுள்ள உத்தரப் பலகை வரையுள்ள உயரம் நான்கு கோலாக அமைந்தது.

> **உத்தரப் பலகையோடு அரங்கின் பலகை**
> **வைத்த இடைநிலம் நாற்கோ லாக**
> **ஏற்ற வாயில் இரண்டுடன் பொலிய**

மேடையின் ஆடுதளம் 'அரங்கின் பலகை' எனப்பட்டது. இற்றைக் காலம் போலவே அன்றும் அரங்கில் மரப்பலகையைப் பரப்பியிருந்தனர். அல்லது அரங்கின் தளத்தைப் 'பலகை' என்று கூறுவது அக்காலச் சொல் வழக்காகவும் இருக்கலாம். அரங்கின் பலகையிலிருந்து அரங்கின் மேல் கூரையான உத்தரப்பலகை வரையுள்ள உயரம் நாற்கோலாக (9' 7"— 292 செ.மீ.) இருந்திருக்கிறது. அது ஏறத்தாழ 10 அடி உயரம். குதித்தும் தாவியும் ஆடுதற்கு இது ஏற்புடைய உயர அளவாகும்.

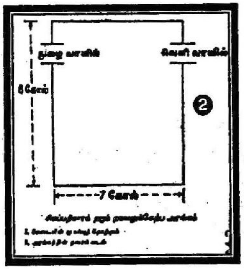
மேடையின் அளவு பற்றிச் 'செயிற்றியம்' கூறுவதை அடியார்க்குநல்லார் மேற்கோள் காட்டுகின்றார். அதில்,

> **அக்கோல் ஏழகன்று எட்டு நீண்டும்**
> **ஒப்பால் உயர்வும் ஒருகோல் ஆகும்**
> **தற்கோல் வேந்தன் நயக்குறு வாயில்**
> **முக்கோல் தானும் உயர்வும் உரித்தே**[9]

என்ற நூற்பா மேடையின் அகலம், நீளம், தரையிலிருந்து மேடையின் உயரம் முதலிய செய்திகளோடு, 'வேந்தன் நயக்குறு வாயிலின்' உயரம் முக்கோல் (7' 2" - 219 செ.மீ.) என்ற புதிய செய்தியையும் தருகின்றது. இச்செய்திகளைப் பின்வருமாறு அட்டவணைப்படுத்தலாம்.

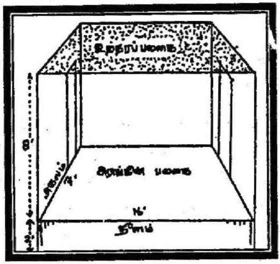
[illegible]	மேடையின் உறுப்பு	கோல் அளவு	செ.மீ. அளவு	அடி அளவு
1.	மேடையின் அகலம்	7 கோல்	511	16' 10"
2.	மேடையின் நீளம்	8 கோல்	584	19' 3"
3.	தரையிலிருந்து மேடையின் உயரம்	1 கோல்	73	2' 5"
4.	மேடையிலிருந்து உத்தரப்பலகை உயரம்	4 கோல்	292	9' 7"
5.	தரையிலிருந்து உத்தரப்பலகை வரை..	5 கோல்	365	12'
6.	மேடையில் அமைந்த வாயிலின் உயரம்	3 கோல்	219	7' 2"

சிலப்பதிகாரக் காலத்து நாடக மேடையை ஆய்வாளர்கள் தத்தம் புரிதலுக்கு ஏற்பச் சில தவறுகளோடு பின்வருமாறு படம் வரைந்து காட்டினர்.



— பார்வையாளர்கள் —

படம்-1[10]



— பார்வையாளர்கள் —

படம்-2[11]

இவ்விரு படங்களையும் ஊன்றிக் கவனித்தால், சுட்டத்தக்க ஒரு வேறுபாட்டினைக் காணலாம். பார்வையாளர் பார்வையில் அரங்கின் முகப்பினை முதல் படம் 7 கோல் அகலமாகவும், இரண்டாவது படம் 8 கோல் நீளமாகவும் அமைத்திருப்பதைக் காணலாம். இந்த இரண்டில் எது சரியானது? அரங்கின் 'அகலம்' என்பது முகப்பா? 'நீளம்' என்பது முகப்பா?

இக்குழப்பத்தினை முதலில் தீர்த்தல் வேண்டும்.

எப்படித் தீர்ப்பது? எது கொண்டு தீர்ப்பது?

இக்குழப்பத்தைத் தீர்க்க ஒரேயொரு வழிதான் உண்டு.

மேடையில் நாடகம் நிகழும்போது அரங்கில் இருப்பார்க்கு இட ஒதுக்கீடு பற்றி 'நூல்' என்னும் பழைய நாடக இலக்கணநூல் ஒன்றின் ஒரேயொரு நூற்பாவினை அடியார்க்குநல்லார் தம் சிலப்பதிகார உரையில் ஓரிடத்தில் மேற்கோள் காட்டியுள்ளார்.

ஆடிடம் முக்கோல் ஆட்டுவார்க்கு ஒருகோல்
பாடுநர்க்கு ஒருகோல் அந்தரம் ஒருகோல்
குயிலுவர் நிலையிடம் ஒருகோல்[12]

என்னும் நூற்பா மிக முக்கியம் வாய்ந்த ஒன்று. ஆய்வின் பல ஐயம் தீர்க்கும் அருமருந்தாகும் இது.

ஆடிடம் - நாயகப் பத்தியில் நாடகம் ஆடுவார்க்கு - 3 கோல்

ஆட்டுவார் - ஆடற்கமைந்த ஆசானுக்கு - 1 கோல்

பாடுநர் - தலைப்பாட்டு, பின்பாட்டுப் பாடுவார்க்கு - 1 கோல்

அந்தரம் - அந்தரக்கொட்டு ஆடுவார்க்கு - 1 கோல்

குயிலுவர் நிலையிடம் - இசையோரான குயிலுவர் நிற்க - 1 கோல்

ஆக மொத்தம் 7 கோல் என்று வருவது இங்கு நம் கவனத்திற் கொள்ளத் தக்கது.

மேற்சுட்டிய மாந்தர் அரங்கில் பின்னே இருந்தனரா? பக்கவாட்டில் இருந்தனரா?

பக்கவாத்தியம் என்னும் வழக்கம் பிற்காலத்தில் வந்தது. முன்னெல்லாம் பின்பாட்டு என்பதுதான். எனவே, 'ஆடுவார்' எனப்படும் நாடகம் ஆடும் கலைஞர் தவிர்த்த மாந்தர் அனைவரும் அரங்கின் பின்புறத்தில் ஒருவரை அடுத்து மற்றவராகக் கிடைமட்ட வரிசையில் இருந்தனர் இதை வைத்துப் பார்க்கும்போது, 7 கோல் என்ற அகலம் அரங்கின் பக்கவாட்டிலும், 8 கோல் என்ற நீளம் அரங்கின் முகப்பாகவுமே இருந்தது என்ற உண்மையை ஐயம் திரிபற அறியலாம். *(இதனால் மேற்கண்ட படங்களில் 2ஆவது படமே சரி. அதிலும் ஒருகோல் என்பது 2 அடி என்று கணக்கிட்ட அளவீடு மற்றும் வாயிலமைப்பு முதலிய தவறுகள் உண்டு.)*

ஏற்ற வாயில் இரண்டின் அமைப்பு

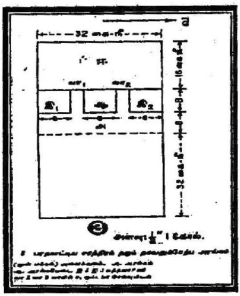
"ஏற்ற வாயில் இரண்டுடன் பொலிய" என்றார் இளங்கோவடிகள். இந்த இரண்டு வாயில்கள் அரங்கின் பக்கவாட்டில் இருந்தனவா? பின்பக்கத்தில் இருந்தனவா? வாயில் ஒன்று போதாதா? இரண்டு எதற்கு? என்னும் ஐயம் எழுகிறது. இதனைத் தெளிவுபடுத்துதல் வேண்டும்.

"வாயிலிரண்டு - புகச் சமைத்த வாயிலும் புறப்படச் சமைத்த வாயிலும் என்க" என்று அரும்பதவுரையாசிரியர் இரண்டு வாயிலுக்குக் காரணம் கூறுவார். இங்கு மாதவி ஒருத்தி வருவதற்கு ஒரு வாயிலும், திரும்பிப் போவதற்கு இன்னொரு வாயிலும் தேவையா? ஒரே வாயிலே போதாதா?

செயிற்றியம் என்னும் பழைய நாடக இலக்கண நூல், "வேந்தன் நயக்குறு வாயில்" என்று குறிப்பிட்டதை முன்னர்க் கண்டோம். ஆடுவார்க்கு ஒரு வாயிலும், வேந்தன் வருவதற்குத் தனியே ஒரு சிறப்புறு வாயிலும் என இரண்டு இருந்தன என்று கொள்ளலாமா? அது தவறாகும். செயிற்றியம் வர்ணபேதத்தை வலியுறுத்தும் நூல் ஆகும். நாடகத்தில் அந்தணர் சாதி, அரசர் சாதி, வணிகர் சாதி, சூத்திரர் சாதி என்று வருணத்தைப் புகுத்திய முதல் நூல் செயிற்றியம்தான். உள்நோக்கம் உடைய செயிற்றியத்தின் கருத்தைப் புறந்தள்ளுவதே உத்தமம் ஆகும்.

கூத்தரங்கில் இரண்டு வாயில் அமைப்பது பண்டைய நாடக மரபாக இருக்கலாம். கூத்தை ஆடவந்தவர், தான் வந்த வாயில்வழியாகவே திரும்பிப் போதல் வழக்கன்று ஆதல் வேண்டும்.

க.சி.கமலையா, 'பரதநாட்டிய சாத்திரம் தரும் தகவலுக்கேற்ப அரங்கம்'[13] என்ற குறிப்பில் ஒரு படம் வரைந்து காட்டியிருப்பது இங்கே கருதத்தக்கது. அந்தப் படம் இதுதான்:



இதில் அரங்கின் பின்பக்கமாக இரண்டு வாயில்கள் காட்டப்பட்டுள்ளன. பரதநாட்டியம் என்பது மாதவி ஆடிய நாடகத்தின் இன்றைய எச்சம் என்பர் நாடக ஆய்வாளர். இதனால், இப்படி அரங்கில் நுழைய ஒரு வாயிலும், ஆடிமுடித்துப் போக மற்றொரு வாயிலும் என இரண்டு வாயில்கள் அரங்கில் இருப்பது பண்டைய நாடக வழக்கம் என்று கருதலாம்.

அரங்கேற்றுகாதையில் பின்னர், வலக்கால் முன்மிதித்தேறி வலத்தூண் சேர்தல், தோரிய மகளிர் இடத்தூண் சேர்தல் என்பது கூறப்படுகிறது. ஒரே நேரத்தில் நிகழும் இவ்விரு வகையினரின் செயல்களுக்கு இரண்டு வாயில் தேவையிருந்தது என்றும் கருதலாம். இதனால், வாயில்கள் அரங்கின் பின்புறமாக அமைந்திருந்தன என்று கொள்வதே பொருத்தமாகும்.

அரங்கின் பின்னால் உள்ள இரண்டு வாயில்கள் வழியாகச் சென்றால் அது ஒப்பனை புனையும் அறைக்கு இட்டுச் செல்வதைப் படத்தில் காணலாம். இன்றைய தெருக்கூத்து அரங்கிலும் இத்தகைய அமைப்பினைக் காண்கிறோம். இதனால், நாடக அரங்கின் அமைப்பில் ஒப்பனை அறை அமைவதும் தமிழ் மரபாதல் வேண்டும் எனத் தெரிகிறது. இதனை இளங்கோவடிகள் கூறவில்லை.

இளங்கோவடிகள் கூறாதொழிந்ததை அடியார்க்குநல்லார் 'ஏற்ற வாயில் இரண்டு' என்பதற்கு உரையெழுதும்போது கூறுகிறார்.

> *ஏற்ற என்றதனால் கரந்துபோக்கிடனும், கண்ணுளர் குடிஞைப் பள்ளியும், அரங்கமும், அதனெதிர் மன்னர் மாந்தரோடிருக்கும் அவையரங்கமும், இவற்றினைச் சூழ்ந்த புவிநிரைமாந்தர் பொருந்திய கோட்டியும் முதலாயின கொள்க*[14]

என்பர். இதனால்,

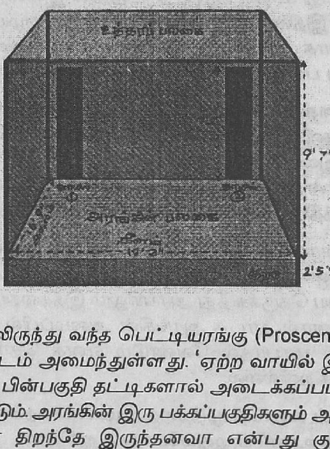
1. கரந்துபோக்கிடன் (ஆடுவார் சிலபோது மறைவாக ஒதுங்கியிருக்கும் பின்னரங்கு),
2. கண்ணுளர் குடிஞைப்பள்ளி (ஆடுவார் ஒப்பனை புனையும் அறை),

3. அரங்கம் (நாடக மேடை),
4. அவையரங்கம் (மன்னர் தம் பரிவாரங்களோடு இருக்கையில் அமர்ந்திருக்கும் பகுதி),
5. கோட்டி (பொதுமக்கள் வளைவாகச் சூழ்ந்து தரையில் அமர்ந்திருக்கும் பகுதி)

என இத்தனையும் ஏற்ற முறையில் அமைந்திருப்பதே நாடக அரங்கின் அமைப்பு எனக் கருதலாம்.

வாயில்கள் இரண்டும் அரங்கின் பக்கவாட்டில் இருந்திருக்க வாய்ப்பில்லை. பின்பகுதியில் இருந்தன என்பதே, குடிலைப் பள்ளியிலிருந்து ஆடுவார் வருவதற்கு வசதியாக இருக்கும்.

திருத்தங்களோடு கூடிய அரங்கின் விளக்கப்படத்தினைக் கீழே வரைந்து காட்டலாம்.



மேல்நாட்டிலிருந்து வந்த பெட்டியரங்கு (Proscenium Theatre) போல மேற்காட்டிய படம் அமைந்துள்ளது. 'ஏற்ற வாயில் இரண்டு' என்றதால் வாயில் தவிர்த்த பின்பகுதி தட்டிகளால் அடைக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும் என்பது பெறப்படும். அரங்கின் இரு பக்கப்பகுதிகளும் அவ்வாறே அடைக்கப் பட்டிருந்தனவா திறந்தே இருந்தனவா என்பது குறித்த விளக்கத்தை இளங்கோவடிகள் தரவில்லை. பக்கவாட்டில் பார்வையாளர்கள் அமர்ந்திருந்தது பற்றி உரையாசிரியர்களும் எந்தக் குறிப்பையும் தராததால், சிலப்பதிகாரக் காலத்து நாடக அரங்கின் பக்கப்பகுதிகள் தட்டி அல்லது பலகையால் அடைக்கப்பட்டிருந்தன என்று கருதுவதே சரியாகத் தோன்றுகிறது.

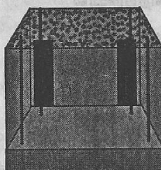
அரங்கிலிருந்த விளக்குகளின் தீபம் காற்றில் அலையாதபடியும் அவிந்துவிடாதபடியும் இருக்க அரங்கின் பக்கப்பகுதிகள் அடைக்கப் பட்டிருந்தன என்று கொள்வதே சரியாகும்.

'உத்தரப் பலகையோடு அரங்கின் பலகை' என்றதால், அரங்கின் மேற்கூரை பலகையால் அடைக்கப்பட்டதும், ஆடிடமான தளமும்

பலகையால் பரப்பப்பட்டிருந்ததும் அறியலாம். இன்றும் நவீன நாடக அரங்கின் தளம் உயர்தரக் கற்களால் பதிக்கப்பட்டிருந்தாலும், நாடகம் ஆடுவார்க்குப் பலகையே ஏற்றது என்ற கருத்தில் தேக்குமரம் அல்லது கருங்காலி மரப் பலகைகளைப் பரப்பி அமைப்பதைக் காணலாம். இது சிலப்பதிகாரக் கால நாடக அரங்கிலேயே பின்பற்றப்பட்டது. இதே போல அரங்கின் இரு பக்கங்களும் பலகையால் அடைக்கப்பட்டிருந்தன எனலாம்.

நான்கு தூண்கள் அரங்கின் சரியான மூலைகளில் அமைந்தனவாக முற்சுட்டிய படம் காட்டுகிறது. இவ்வாறு இருந்திருக்க வாய்ப்பில்லை. தூண்கள் மூலையினின்றும் விலகிச் சற்று அரங்கினுள் உள்ளடங்கி அமைந்திருக்க வேண்டும். ஏனெனில், 'தூண்நிழல் புறப்பட மாண்விளக்கு எடுத்தாங்கு' எனப் பின்னர் வருவது காண, தூண்கள் சற்று அரங்கினுள் உள்ளடங்கி அமைந்திருக்க வேண்டும் என்றே தோன்றுகிறது. மேலும், 'வலக்கால் முன்மித்து ஏறி வலத்தூண் சேர்தல் வழக்கென' என்றும், 'இடத்தூண் சேர்ந்த ... தோரிய மகளிரும்' என்றும் பின்னர் வரும் வரிகளில் 'தூண் சேர்தல்' என்ற செயலுக்கு வாய்ப்பாக தூண்கள் அரங்கினுள் உள்ளடங்கி இருந்தன என்று கொள்வதே சரியாகும்.

கீழே படத்திலுள்ளதுபோல நான்கு தூண்களும் அரங்கினுள் உள்ளடங்கி அமைந்திருந்தன.



சிலப்பதிகாரக் காலத்துத் தமிழ் நாடக மேடை நீள, அகல, உயர அளவுகளிலும், நாடகமாடுவோர் தலைதட்டாதபடி உத்தரப் பலகையின் உயரம் அமைக்கும் அளவு முறையிலும், வாயில்கள், தூண்கள் அமைத்தலிலும் திட்டமிட்டு அமைக்கப்பட்ட ஒரு வளர்ச்சி நிலையைக் காண முடிகின்றது.

சங்ககாலக் கூத்தரங்கில் தூண்கள் இருந்தன. திரட்சிமிக்க தூண்களை நட்டு அமைத்த பந்தலில் துடிகள் தொங்க விடப்பட்டிருந்த செய்தியைப் பெரும்பாணாற்றுப்படையில் பார்க்கிறோம்.

கடுந்துடி தூங்கும் கணைக்கால் பந்தர் (பெரும்பாண். *124.*)

'கந்துடைப் பொதியில்' என்னும் நாடக அம்பலத்தில் தூண்கள் இருந்த செய்தியைப் பட்டினப்பாலை காட்டுகிறது. அரங்கு, அம்பலம் என்ற சொற்களால் சுட்டாமல் மெழுக்கம், பொதியில் என்ற வேறு சொற்களால் கூறியதால் இதனை ஆய்வாளர் கவனிக்கத் தவறுதல் இயல்பு.

மலரணி மெழுக்கம் ஏறிப் பலர்தொழ
வம்பலர் சேக்கும் கந்துடைப் பொதியில்
பருநிலை நெடுந்தூண் ஒல்க... (பட்டினப்.248-250.)

என்ற இவ்வடிகளில் வந்துள்ள 'கந்துடைப் பொதியில்' என்பதற்கு உரையாசிரியர் தெய்வம் உறைகின்ற தளியினையுடைய அம்பலம் என்று கூறுவர். இது கொண்டிமகளிர் ஆடுமிடமாதலின் 'மெழுக்கம்' என்றது, சாணத்தால் மெழுகிய தாதெருமன்றம்; 'கந்து' என்றது தூணைக் குறிக்கும்; 'பொதியில்' என்றது அம்பலம். 'பருநிலை நெடுந்தூண்கள்' அம்பலத்தில் இருந்தன. 'கந்து' என்னும் சிறு தூண்கள் மெழுக்கத்தில் (ஆடுகளத்தில்) இருந்தன என்பதை அறியலாம். சங்ககால அரங்கில் தூண்கள் இருந்தன போலவே சிலப்பதிகார அரங்கிலும் தூண்கள் இருந்தன. எத்தனை தூண்கள்?

'நான்கு தூண்கள்' என்ற செய்தியை இளங்கோவடிகள் எந்த இடத்திலும் குறிப்பிடவில்லை. ஆனால், செவ்வக வடிவில் அமைந்த அரங்கம் நான்கு தூண்கள் இல்லாமல் அமைய வாய்ப்பில்லை. மேலும், பொருமுக எழினி பற்றிக் குறிப்பிடும் இரு உரையாசிரியர்களுமே 'இரண்டு வலத்தூண்' என்று குறிப்பிட்டுள்ளதால் தூண்கள் நான்கு இருந்தன என்று கொள்வது ஏற்புடையதாகும்.

பூதர் ஓவியம் – அரங்கின் நெற்றியில்

தோற்றிய அரங்கில் தொழுதனர் ஏத்தப்
பூதரை எழுதி மேல்நிலை வைத்து

என்ற அடிகளுக்கு அரும்பதவுரைகாரர்,

இப்படியாகச் சமைக்கப்பட்ட நூலிற் சொல்லுகிறபடியே எல்லா இலக்கணமும் தோற்றின அரங்கில், அந்தணர் அரசர் வணிகர் சூத்திரர் என்று சொல்லப்படாநின்ற நாலு வருணத்துப் பூதரையும் மேனிலத்தே யாவரும் புகழ்ந்து வணங்க எழுதி வைத்தென்றவாறு

என்று உரையெழுதுகிறார். அடியார்க்குநல்லாரும் இதே கருத்தை வழிமொழிந்து சீவகசிந்தாமணிக்கு நச்சினார்க்கினியர் எடுத்தாண்ட ஒரு நூற்பாவினை எடுத்துக்காட்டியுள்ளார்.

கூறிய உறுப்பிற் குறியொடு புணர்ந்தாங்கு
ஆடுநர்க்கு இயற்றும் அரங்கின் நெற்றிமிசை
வழுவில் பூதம் நான்கும் முறைப்பட
எழுதினர் இயற்றல் இயல்புணர்ந் தோரே (சீவக. 672, நச். மேற்.)

என்பதால், நான்கு வருணத்தார்க்கும் உரிய நான்கு பூதரை அரங்கின் நெற்றியில் (மேடையின் முகப்பில்) ஓவியமாகத் தீட்டி வைப்பது நாடகமுறை என்பதை அறியலாம். நான்கு வருணத்தாரும் கலந்த பொதுமக்கள் நாடகம் காணும்போது தத்தம் வருணத்துத் தெய்வங்களைத்

தொழுது நாடகம் காண்பது ஒற்றுமை வளரத் துணைசெய்யும் ஓர் உத்தியாக இவ்வழக்கம் பின்பற்றப்பட்டிருக்கலாம்.

இந்த இடத்தில் உ.வே.சாமிநாதையர் அடிக்குறிப்பாக, 'நால்வகைப் பூதங்கள்: 1.வச்சிரதேகன், 2.வச்சிரதந்தன், 3.வருணன், 4.இரத்தகேசுவரன்' என்று கூறியுள்ளார். பழங்கோயில் முகப்புகளில் பூதகனங்களின் உருவங்கள் சமைக்கப்பட்டன. சங்ககால மக்களிடம் பூதநம்பிக்கை இருந்தது. ஆனால், நாடகம் நிகழ்த்தும்போது பூதரை எழுதி வைக்கும் வழக்கம் சங்க காலத்தில் இல்லை.

'நகரினுள் (வீட்டினுள்) யாரும் புகாதவாறு பூதம் காவல் காக்கும்' என்ற நம்பிக்கை சங்க காலத் தமிழரிடம் இருந்தது. மலையில் பூத உருவத்தைப் பாவையாக வடித்த வழக்கமும் இருந்தது.

பூதங் காக்கும் புகலருங் கடிநகர் (பட்டினப். 57)

பூதம் புணர்த்த புதிதியல் பாவை (நற். 192.)

இவற்றால், பூதத்தை வழிபடும் வழக்கமும் சங்க காலத்திலேயே உருவாகிவிட்டது என்று கருதவும் இடமுண்டு. இவ்வழக்கமே சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் பூதரை எழுதும் வழக்கமாக வளர்ந்திருக்கலாம்.

சங்க கால நாடக ஆடுகளத்தில் திரையில் பூதரை எழுதி வைத்த வழக்கத்திற்குச் சான்று இல்லை. பூதரை அல்லாத பிற எந்த உருவங்களை யாவது ஓவியமாக எழுதிய வழக்கம் உண்டா? உண்டு.

ஓவியம் எழுதிய திரைச்சீலைகளைத் தெருக்களின் சந்திப்பில் நாட்டிவைத்து அதன்முன் நாடகம் நிகழ்த்திய ஒரு செய்தியை மதுரைக்காஞ்சி வருணிக்கிறது.

மதுரைக்காஞ்சி தரும் இக்குறிப்பு ஓர் அரிய செய்தி! ஆனால் துரதிர்ஷ்டவசமாக நச்சினார்க்கினியர் கவனக்குறைவாக எழுதிய உரையால், அந்த அரிய செய்தி இருட்டடிப்புக்கு ஆளானது. இச்செய்தி ஒரு முனைவர் பட்ட ஆய்வேட்டிலும் சுட்டப்பட்டுள்ளது.[15]

அந்த அரிய 'நாடகத்திரை' பற்றிய குறிப்பை மதுரைக்காஞ்சி தரும் இடம் இதுதான்.

[இப்பகுதி மதுரைக்காஞ்சியில் வரும் சூழலை முதலில் மனங்கொள்ள வேண்டும். தலையாலங்கானத்துச் செருவென்ற பாண்டியன் நெடுஞ்செழியனின் தலைநகரான மலிபுகழ்க் கூடலின் 'நாளங்காடி'யின் ஆரவாரங்களைக் கூறிமுடித்து, அதைத் தொடர்ந்து 431ஆம் அடி முதலாக 544ஆம் அடி வரையிலும் 'அல்லங்காடி' என்னும் இரவுக் கடைவீதிகளின் ஆரவாரங்களை வருணிக்கிறார் புலவர். இமையா நாட்டத்து உருகெழு பெரியோர்க்கு உயர்பலி கொடுக்கும் அந்தி விழவில் பேரிளம் பெண்டிர் பூவினர் புகையினர் தொழுவனர் பழிச்சிய கடவுட் பள்ளியும், வேதம் விளங்கப் பாடும் அந்தணர் பள்ளியும், அறங்கூறவையமும் கூறி, பண்ணியம் பகர்நரும் கலிங்கம் பகர்நரும் எனப் பல்வகை மக்களைக் கூறுமிடத்தில் இப்பகுதி இடம்பெற்றுள்ளது.]

பூவும் புகையும் ஆயும் ஆக்களும்
எவ்வகைச் செய்தியும் உவமம் காட்டி
நுண்ணிதின் உணர்ந்த நுழைந்த நோக்கிற்
கண்ணுள் வினைஞரும் பிறரும் கூடித்
தெண்டிரை அவிர்அறல் கடுப்ப ஒண்பல்
குறியவும் நெடியவும் மடிதரூஉ விரித்துச்
சிறியரும் பெரியரும் கம்மியர் குழீஇ
நால்வேறு தெருவினும் காலுற நிற்றரக்
கொடும்பறைக் கோடியர் கடும்புடன் வாழ்த்தும்
தண்கடல் நாடன் ஒண்பூங் கோதை
பெருநாள் இருக்கை விழுமியோர் குழீஇ
விழைவுகொள் கம்பலை கடுப்ப... *(மதுரைக். 515-526)*

இவ்வடிகளுக்குப் பொருள்: "பூ, மங்கலப் புகை, ஆய் (தாய்-கொற்றவை), ஆக்கள் (பசுக்கள்) என்பனவற்றை – எவ்வகைச் செய்தியையும் ஒப்புமை காட்டி நுட்பமாக உணரத்தக்க முறையில் ஓவியமாகத் தீட்டும் நுழைபுலம் மிக்க கண்ணுள் வினைஞர் எனப்பட்ட ஓவிய வல்லுநர்களும் அவர்களுக்குத் துணையான பிறரும் கூடிச் செய்த – தெளிந்த அலைகளால் ஒளிரும் கருமணல் போல் ஒளிவீசக் கூடிய பல குறுகியதும் நெடியதுமான திரைச்சீலைகள் மடித்து வைக்கப்பட்டிருந்தன. அந்த 'மடி' எனப்பட்ட திரைகளைச் சிறுவர்களும் பெரியவர்களுமாகக் கம்மியர் (தச்சர்) கூடி, நான்கு தெருக்கள் சந்திக்கும் நாற்சந்தியில் கால்களை (தூண்களை) நட்டு நிறுத்தினர். அதன்பின் கொடும்பறைக் கோடியரான கூத்தர் தம் நாடகக் குழுவினருடன் வாழ்த்துப்பா பாடி நாடகத்தைத் தொடங்கினர். அதன் ஆரவாரம், சேரன் அவையில் விழுமிய புலவர்பெருமக்கள் விருப்பத்துடன் பாடிப் பங்கேற்கும் ஆரவாரத்தை ஒத்திருந்தது" – இது மேற்சுட்டிய அடிகளின் தெளிந்த பொருள் ஆகும். இந்த அடிகளுக்கு நச்சினார்க்கினியர் பின்வருமாறு உரைகூறுகிறார்.

"பூக்களையும் சாந்தையும் நன்றாக ஆராய்ந்து விற்பாரும், பலவகைப்பட்ட கூரிதாக உணர்ந்த தொழில்களையும் ஒப்புக்காட்டி, சித்திரமெழுதுவார்க்கு வடிவின் தொழில்கள் தோன்ற எழுதுதற் கென்பது பற்றிச் செய்தியுமென்றார். கூரிய அறிவினையுடைய சித்திரகாரிகளும், நோக்கினார் கண்ணிடத்தே தம் தொழிலை நிறுத்தலிற் கண்ணுள் வினைஞரென்றார். பிறருங் கூடி - யான் கூறப்படாதோரும் திரண்டு, தெளிந்த திரையில் விளங்குகின்ற அறலையொப்ப ஒள்ளிய பலவாகிய சிறியனவும் நெடியனவுமாகிய மடிப்புடவைகளைக் கொண்டு வந்து விரித்து, மடித்தது அறலுக்கு உவமை. சிறியோரும் பெரியோரும் நெய்தற்றொழிலைச் செய்வார் திரண்டு, நான்காய் வேறுபட்ட தெருவுகள் தோறும் ஒருவர் காலோடு ஒருவர் கால் நெருங்க நிற்றலைச் செய்ய, கம்மியர்-விரித்து-குழீஇ-நிற்றலைச் செய்ய, இஃது அந்திக்கடையில் தெருவிற் புடவை விற்பாரைக் கூறிற்று. கோயிலைச் சூழ்ந்த ஆடவர் தெரு நான்காதலின், நால்வேறு தெருவென்றார். இனிப் பொன்னும் மணியும் புடவைகளும் கருஞ்சரக்கும் விற்கும் நால்வகைப்பட்ட வாணிகர் தெருவென்றுமாம். கண்கள் வளைந்த

பறையினையுடைய கூத்தருடைய சுற்றம் சேரவாழ்த்தும் குளிர்ந்த கடல் சேர்ந்த நாட்டையுடையவனாகிய ஒள்ளிய பனந்தாரையுடைய சேரனுடைய பெரிய நாளோலக்க இருப்பிலே, எல்லாக் கலைகளையும் உணர்ந்த சீரியோர் திரண்டு அவன் கேட்பத் தருக்கங்களைக் கூறி விரும்புதல் கொண்ட ஆரவாரத்தை ஒப்பக் கல்லென்ற ஓசை நடக்க. பல சமயத்தோரும் தம்மிற்றாம் மாறுபட்டுக் கூறுந் தருக்கத்தைச் சேரக்கூறக் கேட்டிருக்கின்ற கம்பலை போல என்றார்."

— இந்த உரைமேல் சில கேள்விகள் எழுகின்றன.

1. 'ஆயும் மாக்களும்' என்றால், 'நன்றாக ஆராய்ந்து விற்பார்' என்று பொருளாகுமா? பொருளை வாங்குவோர் ஆராய்ந்து வாங்கலாம். விற்போர் ஆராய்ந்து விற்பது எப்படி?
2. பலவகைப்பட்ட கூரிதாக உணர்ந்த தொழில்களையும் ஒப்புக்காட்டிச் சித்திரம் எழுதுவார் இரவிலே வணிகம் நடக்கும் அல்லங்காடிக்கு ஏன் வந்தனர்?
3. 'நோக்கினார் கண்ணிடத்தே தம் தொழிலை நிறுத்தலிற் கண்ணுள் வினைஞரென்றார்' என்ற உரைகாரர், கண்ணுள்வினைஞர் அங்கே வந்த காரணத்தை ஏன் கூறவில்லை?
4. 'சிறியோரும் பெரியோரும் நெய்தல் தொழிலைச் செய்வார் திரண்டு' வந்துதான் புடவை விற்பார்களா? புடவை விற்பதற்குச் சிறியோர் (சிறுவர்கள்) எதற்கு?
5. 'நான்காய் வேறுபட்ட தெருவுகள்தோறும் ஒருவர்காலோடு ஒருவர்கால் நெருங்க நிற்றலைச் செய்ய' என்று கால்நெருங்க நிற்றலைக் கூறவா 'நால்வேறு தெருவினும்' என்றார் புலவர்?
6. 'இஃது அந்திக்கடையில் தெருவிற் புடவை விற்பாரைக் கூறிற்று' என்ற உரைக்கு மூலத்தில் என்ன சான்று? 'புடவை விற்றனர்' என்று பாட்டில் இல்லையே! 'மடிதரூஉ விரித்து' என்றால் 'புடவையை விற்றனர்' என்று அர்த்தமாகுமா?
7. 'நால்வேறு தெருவினும்' என்பதற்கு — 'கோயிலைச் சூழ்ந்த ஆடவர் தெரு நான்காதலின், நால்வேறு தெருவென்றார். இனிப் பொன்னும் மணியும் புடவைகளும் கருஞ்சரக்கும் விற்கும் நால்வகைப்பட்ட வாணிகர் தெருவென்றுமாம்' என்றால், பொன்னும் மணியும் கருஞ்சரக்கும் விற்கும் தெருக்களில் புடவைகளும் விற்றனரா? இது குழப்பமாக இல்லையா?
8. 'காலுற நிற்றர' என்பதற்கு, 'ஒருவர் காலோடு ஒருவர் கால்நெருங்க நிற்றலைச் செய்ய' என்பது வலிந்து பொருள்கூறலாக இல்லையா? 'கம்மியர்-விரித்து-குழீஇ-ஒருவர்காலோடு ஒருவர்கால் நெருங்க' நிற்பது விற்பனையாகுமா?
9. இரவுக்கடையில் கொடும்பறைக் கூத்தரின் சுற்றம் சேரவாழ்த்துவது சேரனை என்கிறார் நச்சினார்க்கினியர். மதுரை அல்லங்காடியில் நின்று சேரனை வாழ்த்தினார்களா?

10. 'கொடும்பறைக் கூத்தருடைய சுற்றம் சேரவாழ்த்தும் குளிர்ந்த கடல் சூழ்ந்த நாடனான சேரன்' என்று கொண்டுகூட்டுவது மிகை! பாட்டுடைத் தலைவன் பாண்டியன் அல்லவா? அப்படிக் கொண்டுகூட்டுவது பொருந்தமாக இல்லையே?

இந்த அடிகளுக்குமுன் வந்துள்ள 'பண்ணியம் பகர்நரும்', 'கலிங்கம் பகர்நரும்' என வருவன கொண்டு, நச்சினார்க்கினியர் இப்பகுதியும் விலைபகர்நர் பற்றிய செய்திகளே என்னும் கருத்தில் உரையெழுத முனைந்தார் எனத் தெரிகிறது. அதனால்தான் 'பூவும் புகையு மாயு மாக்களும்' என்ற அடிக்கு, "பூக்களையும் சாந்தையும் நன்றாக ஆராய்ந்து விற்பாரும்" என்று உரைகூறினார். இனி, நச்சினார்க்கினியரின் உரையில் அவரது கவனக்குறைவால் நேர்ந்த பிழைகளைப் புலப்படுத்துவோம்.

'பூவும் புகையும் ஆயும் (ஆராயும்) மாக்கள்' என்பது சரியா?

மதுரைக்காஞ்சியின் 515ஆவது அடி, 'பூவும் புகையு மாயு மாக்களும்' என்றே மூலப்பிரதியில் உள்ளது. சொற்புணர்ச்சியைப் பிரித்து நாம், 'பூவும் புகையும் ஆயும் ஆக்களும்' என்று கொண்டோம். நச்சினார்க்கினியரோ, 'பூவும் புகையும் ஆயும் மாக்களும்' என்று பிரித்துக் கொண்டு, "பூக்களையும் சாந்தையும் நன்றாக ஆராய்ந்து விற்பாரும்" என்று உரை சொல்கிறார். 'புகை' என்ற சொல்லுக்குச் 'சாந்து' என்று பொருளுரைப்பது பொருந்தாது. சிலப்பதிகார மங்கலவாழ்த்துப்பாடலில்,

சாந்தினர் புகையினர் தயங்கு கோதையர் (மங்கல. 56)

என்று சாந்தும் புகையும் வேறுவேறாகச் சுட்டியிருப்பது நோக்கத்தக்கது.

'ஆயும் மாக்கள்' என்று பதம் பிரித்தாலும் அதற்கு 'ஆராய்ந்து விற்பாரும்' என்ற பொருள் பொருந்தவில்லை. பொருளை வாங்குவார் இது விலைக்கு ஏற்றதா, இது நமக்கு உகந்ததா, நீண்ட நாளைக்கு உழைக்குமா, உண்மையா போலியா, தரமான பொருள்தானா என்றெல்லாம் ஆராய்ந்து வாங்கலாம்; விற்பார்க்கு ஆராய்தல் எதற்கு? ஆராய்ந்து விற்பாரும் என்றது பிழை.

'பூவும் புகையும்' என்ற தொடர் சமயச் சார்பானது ஆகும். இதே மதுரைக்காஞ்சியில் பூவும் புகையும் என்ற தொடர் இது தவிர இன்னும் இரண்டு இடங்களில் வந்துள்ளது.

பூவினர் புகையினர் தொழுவனர் பழிச்சிச்
சிறந்துபுறங் காக்கும் கடவுட் பள்ளியும் (மதுரைக். 466-467)

பூவும் புகையும் சாவகர் பழிச்ச (மதுரைக். 476)

இவ்விரு இடங்களிலும் பூவும் புகையும் தொழவும் பழிச்சவும் செய்யும் வழிபாட்டுத் தொடர்பில் வந்துள்ளது காணலாம். அதுபோல் இங்கும் பொருள்கொள்ள வேண்டும். சிலப்பதிகாரத்தில் சமயத் தொடர்பான

செய்திகள் வருமிடங்களில் எல்லாம் இளங்கோவடிகள் 'பூவும் புகையும்' என்ற இரண்டையும் பல இடங்களில் குறிப்பிடுவதைக் காணலாம்.

பூவும் புகையும் மேவிய விரையும்
ஏவல் எயிற்றியர் ஏந்தினர் பின்வர (சிலப். 12: 38-39.),

பூவும் புகையும் மேவிய விரையும்
தூவியஞ் சேக்கை சூழ்ந்தனர் ஒருசார் (சிலப். 28: 61-62.),

பூவும் புகையும் மேவிய விரையும்
தேவந் திகையைச் செய்கென் றருளி (சிலப். 30: 153-154.)

என்ற இடங்கள் வழிபாடு குறித்தவை என்பதை அறியலாம். 'பூவும் புகையும்' நம் வழிபாட்டு மரபு கருதிய மங்கலப் பொருட்கள் ஆகும்.

பூவும் புகையும் ஆயு மாக்களும்
எவ்வகைச் செய்தியும் உவமம் காட்டி

என்பது, நாடகம் பார்ப்போரின் வழிபாட்டிற்குரிய பூவும் புகையும் கொற்றவையும் பசுக்களுமான உருவங்களை ஓவியமாகத் தீட்டி வைத்ததைக் குறித்தது எனக் கொள்வதே சரியாகும். சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் வழிபாட்டிற்குரிய பூதரை எழுதி மேல்நிலை வைத்ததைப் போல, இங்கும் வழிபாட்டிற்கு உரிய ஓவியங்களைத் தீட்டினர். 'ஆய்' என்றது, தாய்வழிச் சமூகத்தின் ஆதித் தாயான கொற்றவை ('ஆய்மகள்' - புறம்.33, பெரும்பாண்.162.); 'ஆக்கள்' என்றது கோமாதா என்று வழிபடத்தக்க பசுக்கள்.

சங்க காலத்தில் 'மடி' என்றது புடவையா?

'மடி' என்ற சொல்லுக்கு நச்சினார்க்கினியர் 'மடிப்புடவை' என்று பொருள் கொள்கிறார். புடவையை 'மடி' என்று சுட்டும் வழக்கம் 'அந்தணர் தமிழாக' இன்றும் வழக்கில் உண்டு. இவ்வழக்கு நச்சினார்க்கினியர் காலமான 14ஆம் நூற்றாண்டிலேயே வந்திருக்க வேண்டும். அதனால்தான் 'மடி' என்றதும் அந்தணரான நச்சினார்க்கினியருக்குப் 'புடவை' நினைவுக்கு வந்திருக்கிறது.

மடி என்றது புடவையாயின், 'குறியவும் நெடியவும்' — குறுகிய புடவை, நெடிய புடவை என்று ஏதும் உண்டா? இதை ஏன் அவர் சிந்திக்கவில்லை?

விரித்துப் பரப்பும் துகிலினை 'மடி' என்பது பழந்தமிழ்ச் சொல்வழக்கு ஆகும்.

தோடமை தூமடி விரித்த சேக்கை (நெடுநல். 135.)

என்று வருவது இதற்குச் சான்று. பயன்படும் நேரம் தவிர்த்த எஞ்சிய காலங்களில் மடித்து வைக்கப் படுவதால், படுக்கை விரிப்பு, திரைச்சீலைகள் முதலியன 'மடி' எனப்பட்டன. சங்க இலக்கியத்தில்,

அகன்றுமடி கலிங்கம் உடீஇச் செல்வமும் (புறம். 393.)

என்று உடையைக் குறித்தும் 'மடி' என்பது ஒரேயோர் இடத்தில் வந்துள்ளது. அங்கும், 'மடிகலிங்கம் உடீஇ' என்று 'இது உடையே' எனத் தெளிவாக உரைக்கப்பட்டது. மேலும் இது ஆடவர் உடை; புடவையன்று. சங்கப் பாடல்கள் எதிலும் 'மடி' என்ற சொல் புடவையைக் குறித்து வந்ததில்லை. இதனைப் பத்துப்பாட்டுக்கு உரையெழுதியுள்ள நச்சினார்க்கினியரும் நன்கு அறிவார்.

காம்பு சொலித்தன்ன அறுவை உடீஇ (சிறுபாண்.236.)

துகில்அணி அல்குல் துளங்கியல் மகளிர் (சிறுபாண். 262.)

ஆவி யன்ன அவிர்நூற் கலிங்கம் (பெரும்பாண். 469.)

துன்னற் சிதாஅர் நீக்கித் தூய
கொட்டைக் கரைய பட்டுடை நல்கி (பொருந. 154-155.)

ஒன்றன் கூறாடை உடுப்பவரே யாயினும் (கலித். 18)

என்பவற்றால் சங்ககாலப் பாடல்களில் மக்கள் அணியும் ஆடைகள் 'அறுவை', 'துகில்', 'கலிங்கம்', 'உடை', 'ஆடை' என்னும் சொற்களால் வழங்கப்பட்டதை அறியலாம்.

மதுரைக்காஞ்சி ஆசிரியரும் 'கலிங்கம் பகர்நரும்' (அடி 513), 'மென்னூற் கலிங்கம்' (அடி 554), 'நீருடைக் கலிங்கம்' (அடி 721) எனக் 'கலிங்கம்' என்றே சுட்டியிருப்பதைக் காணலாம்.

'மடிதரூஉ விரிப்பவர்' புடவை விற்பவரெனில், 'கலிங்கம் பகர்நர்' யார்?

'மடிதரூஉ விரித்து' என்பதற்குப் 'புடவை விற்பார்' என உரைகூறும் நச்சினார்க்கினியர், இதன்பின் வரும் 'கலிங்கம் பகர்நரும்' என்பதற்கும், 'புடவை விற்பாரும்' என்றே உரையெழுதுகிறார். நூலாசிரியர் புடவை விற்பாரை அடுத்தடுத்து இரண்டு முறை சொல்கிறாரா? கூறியது கூறல் குற்றமாகாதா? எனவே நச்சினார்க்கினியரின் இவ்வுரை பழுதானது என்பது ஒருதலை.

'சிறியரும் பெரியரும் கம்மியர் குழீஇ' – பொருள் என்ன?

'சிறியரும் பெரியரும் கம்மியர் குழீஇ' என்ற அடிக்குப் பொருள்கூறும் நச்சினார்க்கினியர், சிறியரும் பெரியரும் குழுமினர் என்றாரேயொழிய, ஏன் குழுமினர் என்ற காரணம் கூறவில்லை. கம்மியர் என்பார் நெசவாளர் என்று பொருள் கொண்ட நச்சினார்க்கினியர், நெசவாளர் சிறியரும் பெரியருமாக வந்து புடவை விற்றனர் என்று கூறுவது பொருத்தமாக இல்லை. "**இளையரும் முதியரும் கிளையுடன் துவன்றி**" (பெரும்பாண் 268) என்றதுபோல, கம்மியர் தம் கிளையுடன் வந்தனர். தெருவில் தூணை நட்டு, அதில் திரைகளைக் கட்டுவதற்குச் சிறுவர்களைத் தோளில் தூக்கி நிறுத்தி, அவர்களை வைத்தே கயிற்றால் கட்ட எதுவாகச் சிறியரும் பெரியருமாகக் கூடினர் எனத் தெரிகிறது. 'கம்மியர்' என்பார் நெசவாளர் என்றார் நச்சினார்க்கினியர். கம்மியர் என்றது 'தச்சர்' எனவும் பொருள்படும். ஓவிய எழினியை அசையாதபடி நிறுத்தும் தொழில் நுட்பம் அறிந்தவரே கம்மியர் என்னும் தச்சர். கம்மியர் முடுக்கலில் குற்றம் தீரும் என்பர்.

கைவல் கம்மியன் முடுக்கலிற் புரைதீர்ந்து (நெடுநல். 85)

என்பதனால் இதனை அறியலாம். அக்கால நாடகக் குழுவின் அங்கமாகக் கம்மியர் இருந்தனர் எனத் தெரிகிறது. சிலப்பதிகார மூவகை எழினிகளையும் நிறுவி இயக்கியோரும் இவ்வகைக் கம்மியராதல் வேண்டும் எனக் கருதலாம்.

'காலுற நிற்றர' என்றால் ஒருவர் காலை ஒருவர் மிதிப்பதா?

'காலுற நிற்றர' என்பதற்கு, 'ஒருவர் காலொடு ஒருவர் கால் நெருங்க நிற்றலைச் செய்ய' என்ற நச்சினார்க்கினியரின் உரை வலிந்துரைப்பதாகத் தோன்றுகிறது. "நெடுங்கால் மாடத்து" (பட்டினப்.111), "கணைக்கால் பந்தர்" (பெரும்பாண்124) என வருமிடத்துப் போல, இங்குக் 'கால்' என்றது 'தூண்' என்ற பொருளில் வந்தது எனப் பொருள்கோடலே பொருந்தும். நால்வேறு வீதிகளும் சந்திக்கும் சந்திப்பில், ஓவியம் எழுதிய எழினிகளைக் காலுற நிறுவினர் என்பதே தக்க பொருளாகும்.

இதனால், மதுரைக்காஞ்சி கூறும் இப் பாடல் பகுதி, மதுரை அல்லங்காடியில் இரவில் ஓவிய எழினியின் பின்னணியில் நாடகம் நிகழ்த்திய வழக்கத்தையே குறிப்பிடுகிறது என்பது உறுதியாகிறது. நாடகத்தமிழ் மதுரையில்தான் சிறந்து வளர்ந்தது என்ற உண்மையினையே மதுரைக்காஞ்சி தருகிறது. மதுரையில் வழக்கிலிருந்த ஓவிய 'மடி'களே சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் மூவகை எழினிகளாகவும் 'ஓவிய எழினி' எனவும் பரிணாமம் கொண்டன என்ற உண்மையை அறிதல் வேண்டும்.

ஓவிய எழினி சூழஉடன் போக்கி (சிலப். 6: 169.)

என ஓவிய எழினியை இளங்கோவடிகள் குறிப்பிடுவது காணலாம். இதற்கு அரும்பதவுரையாசிரியர், "சித்திரப்பணி யெழுதிய திரை" என்று உரைகூறுவர். திரைச்சீலைகளில் ஓவியம் எழுதும் பழக்கம் மதுரைக்காஞ்சிக் காலமுதற்றே தொடங்கிவிட்டது. சீவக சிந்தாமணி ஆசிரியரும்,

காமர்களிறும் பிடியும் கன்றும் கலைமானும்
தாமரைய வாவிகளும் புள்ளும்தகை நலத்தின்
ஏமுறுவ பாவையினொடு இயக்கிநிலை எழுதி
ஆமொர்ஐயம் காண்பவர்க்கு இதுஅகம் புறம்இது எனவே (சீவக. 596.)

என்று களிறு, பிடி, மான், தாமரைப் பொய்கை, அன்னப்பறவை, பாவை (கொற்றவை), சமணரின் பெண்தெய்வமான இயக்கி முதலிய ஓவியங்களைத் திரையில் எழுதிய செய்தியை அறியலாம்.

பழந்தமிழ் ஓவிய எழினியில் இருந்த ஓவியங்கள்

பூவும் புகையும் ஆயும் ஆக்களும்
எவ்வகைச் செய்தியும் உவமம் காட்டி

என்பதால் பூ, புகை (தீபம்), அம்மன், பசுக்கள் முதலிய ஓவியங்கள் நாடகப் பின்திரையில் எழுதப்பட்டதை அறியலாம். அதுவே பின்னர் பல உருவங்களையும் தீட்டும் வழக்கமாக வளர்ந்தது.

'சுத்தானந்தப் பிரகாசம்' என்னும் பிற்கால நாடக இலக்கண நூலின் நூற்பா ஒன்றில், நாடக அரங்கின் அமைப்பையும் பின்திரையில் தீட்டத்தக்க ஓவியங்களையும் பற்றிய செய்தி கிடைக்கிறது. இதனை உவேசாமிநாதையர் சிலப்பதிகாரப் பதிப்பில் தன் அடிக்குறிப்பாகத் தந்துள்ளார்.

பூதரை யெழுதி மேனிலை வைத்து
நந்தி யென்னுந் தெய்வமு மமைத்துத்
தூணிழற் புறப்பட மாண்விளக் கெடுத்து
....
கோவும் யானையுங் குரங்கும் பிச்சனும்
பாவையும் பாங்குடைப் புருடா மிருகமும்
யாவையு மெழுதி யிந்நிலம் விளங்கப்
பாவையர்க் கியற்றுவ தரங்கெனப் படுமே[16]

என்னும் நூற்பா, பின்திரையில் எழுதப்படும் ஓவியங்கள் குறித்துப் புதிய தகவல்களைத் தருகிறது.

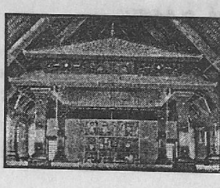
1. நந்தி என்னும் தெய்வத்தை அமைத்தல்.

2. பசு, யானை, குரங்கு, பிச்சன் (பித்தனான சிவன்), பாவை (கொற்றவை), புருடா மிருகம் (மனிதத் தலையும் விலங்கு உடலும் கொண்ட ஒரு கற்பனை மிருகம்) முதலிய ஓவியங்களைப் பின்திரையில் எழுதிவைத்தல்.

'பசு', 'பாவை' என்னும் படங்கள் மதுரைக்காஞ்சி கூறும் 'ஆயும் ஆக்களும்' என்பவற்றோடு பொருந்துவதைக் காணலாம். பழந்தமிழ் நாடகத்திரையில் வரைந்த 'பூவும் புகையும்' பிற்காலத்தில் பூதரை எழுதி மேல்நிலை வைக்கும் வழக்கமாக மாறியிருக்கலாம். நந்திதேவனை அமைக்கும் வழக்கத்தைச் சுத்தானந்த பிரகாசம் கூறுகிறது. இது மிகப் பிற்காலத்து வழக்கம் எனலாம்.

தெருக்கூத்தில் இருவரால் பிடிக்கப்படும் திரையில் பூவும் சரஸ்வதியும் தீட்டப்படும் வழக்கம் உண்டு என்பர்.[17]

'அனைத்திந்திய நாடகத் திருவிழா' 1977இல் கேரள மாநிலத்தில் எர்ணாகுளம் நகரில் நடந்தபோது, அங்கே நிகழ்ந்த (எஸ்.இராமானுஜம் இயக்கிய) 'புறஞ்சேரி' என்ற நாடகத்தில் நானும் ஒரு நடிகனாகக் கலந்துகொண்டேன். அப்போது 'கேரள சங்கீத நாடக அகாடெமி' வெளியிட்ட ஒரு மலரில் கேரளத்துக் கலாமண்டலம் கூத்தம்பலத்தின் படம் இடம்பெற்றுள்ளது.[18] கூத்து மேடையின் திரையில் பூவும் பெண்ணும் ஆணுமான தெய்வங்களின் உருவங்களைப் படத்தில் காணலாம்.



இப்படத்தில் அரங்கின் நெற்றியில் யானைகள் முதலான படிமங்கள் இருப்பதையும், நான்கு தூண்களும் அரங்கினுள் சற்று உள்ளடங்கி அமைந்திருப்பதையும் காணலாம். இப்படம் மதுரைக்காஞ்சி மற்றும் சிலப்பதிகாரச் செய்திகளோடு ஒப்புநோக்கத் தக்கதாகும்.

'மாண்விளக்கு' – அரங்கின் ஒளியமைப்பு

அரங்கேற்றுகாதையில் நாடக அரங்கின் ஒளியமைப்புப் பற்றி இரத்தினச் சுருக்கமாக,

தூணிழல் புறப்பட மாண்விளக்கு எடுத்தாங்கு (அரங். 108)

என்னும் ஒரே அடியில் சொல்லப்பட்டுள்ளது. இவ்வடிக்கு உரையெழுதும் அரும்பதவுரைகாரர், "தூண்களினிழல் நாயகப்பத்தியின்கண்ணும் அவையின்கண்ணும் படாதபடி மாட்சிமைப்பட்ட விளக்கையேற்றி என்றவாறு" என்பர். அடியார்க்குநல்லார்,

> தூண்களின் நிழல் நாயகப் பத்தியின் கண்ணும் அவையின் கண்ணும் படாதபடி மாட்சிமைப்பட்ட நிலைவிளக்கு நிறுத்தி[19]

என்று 'நிலைவிளக்கு' (நிற்கும் விளக்கு) என்னும் புதிய செய்தியைத் தருகிறார். இதனால் நாயகப் பத்தியில் தூணின் நிழல் விழாதபடி பெரிய குத்துவிளக்குகள் அமைத்திருந்தனர் என்பதை அறிகின்றோம்.

இவ்வடியில் வரும் 'தூணிழல் புறப்பட', 'மாண்விளக்கு எடுத்து' என்னும் இரண்டு தொடர்களும் விரிவாக விளக்குதற்கு உரியன.

அரங்கின் ஒளியமைப்பை அறிவதற்குமுன் பழந்தமிழ் நாடக நிகழ்வுகளில் ஒளியமைத்த வழக்காற்றினை அறிதல் வேண்டும். நம் நாடக ஒளிமரபை அறிந்துகொள்ள இது உதவும்.

சங்க காலத்தில் நாடகங்கள் இரவு நேரங்களிலேயே நிகழ்த்தப்பட்டன. இதனால் நாடக நிகழ்வில் ஒளிக்கு முக்கியத் தேவை இருந்தது. உயர்ந்த மலைகளில் திருவிழாக்கள் நடக்கும்போது விளக்குகளை ஏற்றும் வழக்கமும் பண்டு இருந்தது. இதனை,

அருவி யான்ற உயர்சிமை மருங்கில்
பெருவிழா விளக்கம் போல... (அகம். 185.)

என்னும் உவமையால் அறியமுடிகிறது. இங்குப் 'பெருவிழா' என்றது 'நாடகம்' எனப் பொருள்படும். திருவிழா என்று கருதுவதும் ஏற்கும்.

திருவிழாக்கள் இன்றும் முழுநிலவு நாளில் நிகழ்த்தப்படுவதைக் காணலாம். இது நாடகம் போன்ற கேளிக்கை நிகழ்ச்சிகளை நிலவின் ஒளியில் கண்டு துய்க்கும் நோக்கம் கருதியும் என்க. இயற்கையான நிலவொளிதான் தொடக்கத்தில் நாடக விளக்காகப் பயன்பட்டது என்று

கருத முடிகிறது. பழங்கால மக்கள் கடைக்கங்குல் வரையிலும் வெண்நிலவில் நாடகம் நயந்த செய்தியை,

> ***பாடல் ஓர்ந்தும் நாடகம் நயந்தும்***
> ***வெண்ணிலவின் பயன்துய்த்தும்***
> ***கண்ணடைஇய கடைக்கங்குலான்*** *(பட்டினப். 113-115)*

என்ற அடிகள் இதற்குச் சான்று.

சங்ககாலத்தில் தீயின் வெளிச்சத்தை விளக்காக வைத்தும் நாடகம் நிகழ்த்தியுள்ளனர். அகன்ற வாயினையுடைய ஓமகுண்டம் போன்ற 'தடவு' என்னும் கல்தொட்டியில் நெருப்பினை வளர்த்து, அந்த வெளிச்சத்தில் ஆடல் மகளிர் ஆடலும் பாடலும் நிகழ்த்தினர்.

> ***பகுவாய்த் தடவில் செந்நெருப்பு ஆர***
> ***ஆடல் மகளிர் பாடல்கொளப் புணர்மார்*** *(நெடுநல். 66-67)*

என்ற அடிகள் இதனைக் காட்டும்.

இடையன் கொளுத்திய சிறுதீ வெளிச்சத்தில் பாணர் நாடகம் நிகழ்த்த, அதை அரசன் நாணத்துடன் கண்டு களித்தான் என்ற ஒரு குறிப்பினை,

> ***இடையன் பொத்திய சிறுதீ விளக்கத்துப்***
> ***பாணரொ டிருந்த நாணுடை நெடுந்தகை.*** *(புறம். 324.)*

என்ற புறநானூற்றுப் பாடல் தருகின்றது.

சங்க காலத்தில் விளக்குகள் மண்ணால் செய்யப்பட்டன; இரும்பினாலும் செய்யப்பட்டன. அந்தி நேரத்தில் வீடுகளில் ஏற்றும் விளக்குகள் இரும்பால் செய்யப்பட்டிருந்தன என்ற செய்தியை நெடுநல்வாடையில் பார்க்கிறோம்.

> ***இரும்புசெய் விளக்கின் ஈர்ந்திரிக் கொளீஇ***
> ***நெல்லும் மலரும் தூஉய்க் கைதொழுது***
> ***மல்லல் ஆவணம் மாலை அயர*** *(நெடுநல். 42-44)*

மாலை மயங்கி இருட்டத் தொடங்கியதும் தெருக்களில் விளக்குகளை ஏற்றி வைக்கும் 'தெருவிளக்குகள்' பற்றியும் சங்கப்பாடல்களில் பார்க்கிறோம். இரவில் நிறைமதியும் நட்சத்திரங்களும் ஒளிவீசினாலும் மாலையில் ஏற்றிய தெருவிளக்குகள் (மறுகு விளக்கு) நடுச்சாமத்திலும் எரிந்து கொண்டிருக்கும். இது விழாக் காலங்களில் மட்டும் இருந்த வழக்கம் எனத் தெரிகிறது.

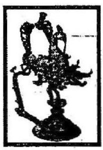
> ***குறுமுயல் மறுநிறங் கிளர மதிநிறைந்து***
> ***அறுமீன் சேரும் அகலிருள் நடுநாள்***
> ***மறுகுவிளக் குறுத்து மாலை தூக்கிப்***
> ***பழவிறல் மூதூர்ப் பலருடன் துவன்றிய***
> ***விழவுடன் அயர ....***
> *(அகம்.141.)*

இங்கும் 'விழவு' என்றது நாடகம். இரவில் நாடகங்களைக் கண்டுதிரும்பும் மக்கள் தங்கள் இல்லங்களுக்கு வெளிச்சத்தில் செல்வதற்கு வசதியாக இந்த ஏற்பாடு வழக்கிலிருந்தது.

யவனர்கள் கலைநுணுக்கம் கொண்ட விளக்குகளை உருவாக்கினர். அன்னம், பாவை போன்ற பல உருவங்களில் விளக்குகளைச் செய்து அவற்றைத் தமிழ்நாட்டிலும் பரப்பினர். தங்கள் கப்பலின் கூம்புகளில் அன்னப்பறவை வடிவிலான விளக்குகளை வைத்திருந்த செய்தி சங்கப் பாடல்களில் வந்துள்ளது. அந்த ஓதிமவிளக்கு, தொலைவிலிருந்து பார்க்கும்போது விடிவெள்ளிபோல் தோன்றும்.

> .... யவனர்
> **ஓதிம விளக்கின் உயர்மிசைக் கொண்ட**
> **வைகுறு மீனின் பையத் தோன்றும்** (பெரும்பாண். 316-318)

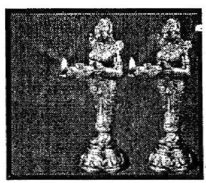
'ஓதிம விளக்கு' என்று சொல்லப்பட்ட 'அன்ன விளக்கு' பல வகைகளில் அமைந்திருந்தது என்பர்.[20]





யவன நாட்டிலிருந்து வந்த 'பாவை விளக்கு' என்னும் மாண்விளக்குகள் தமிழ்நாட்டு அரசர்களின் அரண்மனைகளில் இருந்தன. பாவையின் கைகள் ஏந்திய அழகான அகல் நிறைய, நெய்யை (எண்ணெய்யை) நிறைத்து விளக்கேற்றிய செய்தியும் கிடைக்கிறது.

> **யவனர் இயற்றிய வினைமாண் பாவை**
> **கையேந்து ஐயகல் நிறையநெய் சொரிந்து**
> **பருஉத்திரி கொளீஇய குரூஉத்தலை நிமிர்எரி**
> (நெடுநல். 101-103)
>
> **பாவை விளக்கிற் பருஉச் சுடர் அழல**
> (முல்லைப். 85)



இப்பாவை விளக்குகள் சிலப்பதிகாரக் காலத்திலும் இருந்தன.

> **பாவை விளக்குப் பசும்பொன் படாகை** (சிலப். 5 : 154.)

என்று இளங்கோவடிகள் புகார் நகரின் வீதிகளில் பாவை விளக்கு எரிந்த செய்தியைக் கூறுகின்றார்.

'மணிவிளக்கு' என்ற ஒரு விளக்கினை இளங்கோவடிகள் தம் காப்பியத்தில் மூன்று இடங்களில் குறிப்பிட்டுள்ளதைக் காணலாம்.

"எல்வளை மகளிர் மணிவிளக்கு எடுப்ப" (சிலப். 4: 19.)

"மலரணி விளக்கத்து மணிவிளக்கு எடுத்தாங்கு" (சிலப். 6: 123.)

"இரவிடங் கெடுத்த நிரைமணி விளக்கின்" (சிலப். 26: 36.)

இம்மணி விளக்கு முல்லைப்பாட்டிலும் வந்துள்ளது (முல்லைப். 63). சுடரைச் சுற்றிச் சிறிய மணிகள் (மாணிக்கப் பரல்கள்) தொங்கவிடப்பட்டிருக்கும். அவை இக்காலக் கண்ணாடிச் சிமிழிபோல் சுடர் அவியாது பாதுகாக்க உதவின. மணிவிளக்கு வேறு, மாண்விளக்கு வேறு. வீடுகளில் பயன்படுத்தப்பட்டது மணிவிளக்கு. நாடக நிகழ்வுக்குப் பயன்பட்ட பருத்த சுடரைக் கொண்டு மிகுஒளி தருவது 'மாண்விளக்கு' ஆகும்.

சங்ககால நாடகங்களிலும் 'பரூஉச் சுடர்' கொண்ட பெரிய விளக்குகள் பயன்படுத்தப்பட்டன. அத்தகைய விளக்கு 'பாண்டில்' எனப் பெயர்பெற்றது. பாண்டில் விளக்கின் ஒளியில் விறலியர் ஆடிய நாடகத்தைப் பதிற்றுப்பத்து கூறுகிறது.

பாண்டில் விளக்குப் பரூஉச்சுடர் அழல
நன்னுதல் விறலியர் ஆடும் . . . . . . (பதிற். 47.)

சுடரும் பாண்டில் திருநாறு விளக்கத்து
முழாவிமிழ் துணங்கைக்குத் தழூஉப்புணை யாக (பதிற்.52.)

'பாணர்' குழுவினர் பயன்படுத்திய விளக்கு என்பதால் அது 'பாண்டில்' எனப்பட்டது எனலாம். பண்>பாண்>பாண்டில் என மாறும். நாடகத்தைத் தொல்காப்பியர் 'பண்ணை' என்பர். 'பாண்டில்' என்றது நாடக விளக்கு எனப் பொருள்பட்டது. 'பாண்டில்' என்றதே 'பாண் விளக்கு' என்றாகி அதுவே பின்னர் 'மாண் விளக்கு' என்றானது எனக் கருதவும் இடமுண்டு.

('பாண்டில்' என்று மலைபடுகடாம் 4ஆவது அடியில் வந்துள்ளது — 'கஞ்சதாளம்' என்னும் வெண்கலத்தாளக் கருவியைக் குறிக்கும்.) 'பாண்டில்' என்ற சொல் வண்டி, தேர் என்ற பொருளிலும் சங்கப் பாடல்களில் வந்துள்ளது. (சிறுபாண்.260). இதனால் பாண்டில் விளக்கு என்பது சக்கரங்கள் கீழே பொருத்தி வண்டிபோல் வேண்டிய இடத்தில் நகர்த்தி வைக்கும் தன்மையது எனவும் கருதலாம்.

பொற்றொடி அணிந்த மகளிர் ஒண்சுடர் விளக்கின் ஒளியில் பலருடன் சேர்ந்து ஆடினர்.

ஆய்பொன் அவிர்தொடிப் பாசிழை மகளிர்
ஒண்சுடர் விளக்கத்துப் பலருடன் துவன்றி (மதுரைக். 579-580)

என்னும் மதுரைக்காஞ்சி அடிகள் இதனைக் காட்டும்.

கொண்டி மகளிர் பற்றிப் பட்டினப்பாலை ஒரு செய்தியைத் தருகிறது. இவர்கள் அந்தி நேரம் வந்துவிட்டால், ஊருணியில் குளித்துவந்து,

நந்தாவிளக்கினை ஏற்றிவைத்து, மெழுகால் திருத்திய மலரணிந்த 'மெழுக்கம்' எனப்படும் ஆடுகளத்தில் ஆடுவார்கள் என்னும் அரிய செய்தியை,

> *கொண்டி மகளிர் உண்துறை மூழ்கி*
> *அந்தி மாட்டிய நந்தா விளக்கின்*
> *மலர்அணி மெழுக்கம் ஏறிப் பலர்தொழ*
> *வம்பலர் சேக்கும் கந்துடைப் பொதியில்* (பட்டினப். 246-249)

என்னும் அடிகளில் காணலாம். 'கந்து' என்றது நாடக அரங்கிலுள்ள தூண். 'பொதியில்' என்பது நாடகம் நடக்கும் அவை ஆகும். கொண்டி மகளிர் ஆடலுக்கு ஏற்றிய விளக்கு இரவு முழுவதும் அவியாது எரியும் என்பதால் அது 'நந்தா விளக்கு' எனப்பட்டது.

இந்த மரபில் வந்ததுதான் மாதவி ஆடிய சிலப்பதிகார அரங்கில் நாம் காணும் 'மாண்விளக்கு' என்பதும் என அறிக.

> *தூணிழல் புறப்பட மாண்விளக்கு எடுத்தாங்கு* (அரங். 108)

என்ற ஒரே அடியில் இரண்டு செய்திகள் உள்ளன.

1. மாண்விளக்கு எடுத்தார்கள்
2. தூணின் நிழல் அரங்கின் புறத்தே விழுமாறு விளக்கினை அமைத்தார்கள்

என்ற இரண்டு செய்திகள் ஒளியமைப்பில் கவனிக்கத்தக்கவை.

'ஒளியமைப்பு' என்பது இன்றைய நாடகத்தில் நுட்பமான வளர்ச்சியைப் பெற்றுள்ளது. அரங்கில் பல மாந்தர்கள் நிற்கும்போது குறிப்பிட்ட ஒருவரை மட்டுமே பார்வையாளர் கவனிக்கச் செய்ய வேண்டும் என்று நாடகாசான் நினைத்தால், அதற்கெனச் சிறப்பாக 'ஸ்பாட் லைட்' (Spot light) என்னும் புள்ளி விளக்கைப் பயன்படுத்துவர். திரைப்படத்தில் அண்மைக் காட்சி (Close-Up) என்னும் உத்தி போன்ற அரிய ஒளிவுத்தி இதுவாகும்.

திரைப்பட ஒளிநுட்பம் வளர்ந்ததற்கு இணையாக இன்றைய நாடக ஒளியமைப்பிலும் பல்வேறு வகையான உத்திமுறைகளை அறிவியல் வளர்ச்சியில் கண்டறிந்துள்ளனர். ஒளி வெள்ளம் (Flood light), மின்வெட்டு ஒளி (Strobe light) என்று பல வகைகளைச் சுட்டலாம். காட்சியின் உணர்ச்சிக்கு ஏற்ப ஒளியை உயர்த்தல்-குறைத்தல் (Dimmer), வண்ண ஒளி என்னும் வகைகளும் வளர்ந்துள்ளன. இத்தகைய நுட்பங்களைப் பழங்கால நாடக ஒளியில் காணமுடியாது. அன்றைய ஒளி நோக்கம் ஒன்றுதான். அரங்கில் ஆடுவாரின் செயல்பாடுகள் பார்வையாளர் பார்வைக்குப் படவேண்டும் (Visibility) என்ற ஒன்று நிறைவேறினால் போதும். ஒளி என்ற பயன்பாடு அது ஒன்றுதான். இதற்கு அன்றைய வாய்ப்பில் என்ன பெரிதாக முடியுமோ அதைச் செய்தார்கள்.

கிராமத்துத் தெருக்கூத்துக்களில் 'சுளுந்து' எனப்படும் தீவட்டிகளை ஒளிமூலமாகப் பயன்படுத்தினர். இது 70 ஆண்டுகளுக்குமுன் வரை – 'கியாஸ் லைட்' என்னும் விளக்கு புழக்கத்திற்கு வரும் வரையிலும் வழக்கமாக இருந்தது. அதற்குமுன், உலக்கைகளை மேடையின் இருபுறமும் நட்டு அதன்மீது பெரிய வாணலியை வைத்து, பழுதாய்ப் போன செக்கு மரத்தைப் பிளந்து அதன் கட்டைகளை அதில் வைத்து எரித்து ஒளி எழுப்பினர்.[21] தெருக்கூத்தில் ஒளியமைக்கும் பொறுப்பு சில கிராமங்களில் அவ்வூரின் சலவைத் தொழிலாளிகளிடம் விடப்பட்டது. கிழிந்த பழந்துணிகளைக் கொண்டு தீப்பந்தங்களைச் செய்து இரண்டு வண்ணார்களிடம் கொடுப்பார்கள். அவர்கள் மேடையின் இருபுறமும் நிற்பார்கள்.[22] சில ஊர்களில் தீப்பந்தங்களுக்கு எண்ணெய் வார்க்கவும் இருவர் நியமிக்கப்பட்டனர்.[23] சில ஊர்களில், கூத்தில் ஒளியமைக்கக் குத்துவிளக்கும் எண்ணெய்யும் ஊர் மணியக்காரர் வீட்டிலிருந்து பெறப்பட்டன.[24] தீவட்டி முறை மாறிப் புழக்கத்திற்கு வந்த இந்தக் குத்துவிளக்கு முறை ஒரு வளர்ச்சி என்று கருதப்பட்டது. ஆனால் இது சங்க காலத்துப் பழமை என்று கூற வேண்டும்.

'மாண்விளக்கு', 'பாண்டில்' என்பன அன்றைய குத்துவிளக்காகவே இருக்க வேண்டும். நமது பழைய மரபினையே இன்றைய கேரளத்துக் 'கூடியாட்டம்' போன்ற நிகழ்ச்சிகளில், மின்விளக்குகள் பல ஒளிவீசியபோதும், மரபு கருதிப் பெரிய குத்துவிளக்கு ஒன்றையும் எரியவிடுவதைக் காணலாம். சான்றாகக் கீழே படம் தருவோம்.



ஆடுவார் முகத்தில் ஒளி படுமளவு உயரமான குத்துவிளக்கு எரிவதைப் படத்தில் காணலாம். இது சிலப்பதிகாரத்து மாண்விளக்கின் எச்சமாக இருக்கக் கூடும்.

தெருக்கூத்தில் தீவட்டி பிடிப்பது என்பது எளிய பணியன்று. கூத்து முடியும் வரையிலும் தீவட்டியை அங்குமிங்குமாக ஆட்டி அசைத்தாலோ அல்லது கைமாற்றிப் பிடித்தாலோ நிழல் மேடையில் விழும். அப்படி நிழல் விழாதவாறு கவனமுடன் பிடிக்க வேண்டும். கூத்து முடிவதற்குள் கைகடுத்துப்போகும். கூத்துக்குழுவில் நடிக்கத்தெரியாதவரும் தடிமனான உடல்வாகு கொண்டவரும் இதற்குத் தக்கவர் என்பர். அவர்களுக்கு நிழல்படாமல் தீவட்டி பிடிக்கவும் தெரியாவிட்டால், அவர்களைத்

'தீவட்டித் தடியன்கள்' என்று கூத்துப் பார்ப்பவர்களே வசைபாடுவார்கள். அரங்கில் நிழல் விழாமல் தீவட்டி பிடிப்பது என்பதும் ஒரு கலை. இது சிலப்பதிகாரக் காலத்திலிருந்தே இருந்தது என்பதையே, 'தூண்நிழல் புறம்பட' என்ற தொடர் உணர்த்துகின்றது. விளக்கு, பெரிதாக — 'பரூஉச் சுடர்' கொண்டதாக — மாண்விளக்காக இருந்தாலும், அதனைச் சரியான இடத்தில் நிறுத்த மறந்து, தூணின் பின்னால் அமைத்துவிட்டால் தூணின் நிழல் அரங்கில் விழுதற்கு ஏதுவாகிவிடும். அரங்கில் ஆடுவாரின் கைகள் காலடைவுகள் முதலியன பார்வையாளரின் பார்வைக்கு வராமல் போய்விடும். இது கவனமாகக் கருத்தில் கொள்ளப்பட்டது என அறிகிறோம்.

மாண்விளக்குகள் எத்தனை இருந்தன என்று இளங்கோவடிகள் சொல்லவில்லை. முன்னிரு தூண்களின் உட்பக்கமாகச் சற்றுத் தள்ளி, பக்கத்திற்கு ஒன்றாக மொத்தம் இரண்டு மாண்விளக்குகள் இருந்தன எனக் கருதலாம். பிற்காலத் தீவட்டிகள் இரண்டு என்ற வழக்கத்தை வைத்து இம்முடிவுக்கு வருதல் பொருந்தும். வெண்கலம் அல்லது செம்பால் ஆன — சுமார் ஐந்து அடி உயரமுள்ள விளக்குகளாக அவை இருந்திருக்கும். சிலப்பதிகாரத்தில் பல இடங்களில்,

> **கஞ்ச காரரும் செம்புசெய் குநரும்** (சிலப். 5 : 28)
>
> **செம்பிற் செய்நவும் கஞ்சத் தொழிலவும்** (சிலப். 14 : 174)

என்று செம்பும் வெண்கலமும் சுட்டப்படுவதால் இவ்வாறு கருதுதல் பொருந்தும். பின்னும் கடலாடு காதையில் வரும், "செய்வினைக் கம்மியர் கைவினை விளக்கமும்" (சிலப். 6: 136) என்பதனோடு ஒப்பு நோக்கி இதனை உறுதிப்படுத்தலாம். இவை எண்ணெய் விளக்குகளாதல் ஒருதலை. 'கையேந்து ஐயகல் நிறைய நெய் சொரிந்து' என்று நெடுநல்வாடையில் வருவதுபோல, நாடகத் தொடக்கத்தில் எண்ணெய்யை நிறைய நிரப்பிவைப்பர். அது விடியவிடிய எரியும். இவ்விளக்குகளின் தீபம் காற்றில் அவியாதபடி பெரிதாக இருந்திருக்க வேண்டும். பழங்காலத்தில் இரவில் வழிப்பயணம் மேற்கொள்வோர் காற்றில் அவியாத விளக்கினை எடுத்துச் சென்றதைப் பரிபாடலில் பார்க்கிறோம்.

> **ஆறுசெல் வளியின் அவியா விளக்கமும்** (பரி.8: 98.)

இத்தகைய பெரிய அவியா விளக்குகளே மாதவி அரங்கில் இருந்தன. இவை குத்துவிளக்கு என்பதைச் சிலப்பதிகாரத்துள் வரும், "குடக்கால் விளக்கமும்" (சிலப். 6: 138) என்பதால் குடம்போன்ற அடிப்பாகமும் தண்டும் கொண்ட குத்துவிளக்குகள் எனக் கருதுவது பொருந்தும்.

'தூணிழல் புறம்பட' என்று சுட்டிய இளங்கோவடிகள், அரங்கின் எழினிகள் காற்றில் ஆடித் தீவிபத்து நிகழாமல் கவனமாக இருக்கவும் ஏன் சொல்லவில்லை?

நாடக விளக்குகளின் அகல் மெல்லிய செம்புக் கம்பிகளால் காப்பு வலை செய்யப்பட்டிருக்கலாம் எனக் கருதலாம். விளக்கின் தீபங்கள் வலைக்குள் இருந்தமைக்கு இலக்கியப் பரப்பில் சான்றுகள் இல்லை. எனினும் மைசூர்

அரண்மனை அருங்காட்சியகத்தில் உலோக வலைகளால் போர்த்தப்பட்ட அகல்களை நாம் காண முடிகிறது. நாடக அரங்கமைப்பில் ஒரு முதிர்ந்த வளர்ச்சி நிலையைப் பெற்றுள்ள சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் நாடக மேடை விளக்குகள் வலையால் காப்புச் செய்யப்பட்டிருந்தன என்று கருத இடமுண்டு.

மூவகை எழினிகள்

அரங்கேற்றுகாதையில் குழப்பம் தரும் ஒருசில பகுதிகளில் குறிப்பிட்டுச் சுட்டத்தக்க பகுதி இது. ஒருமுக எழினி, பொருமுக எழினி, கரந்துவரல் எழினி என்று மூன்று வகையான திரைகளைச் சிலப்பதிகார மேடையில் பார்க்கிறோம்.

மிக எளிய செய்திபோல் தோன்றும் மூவகை எழினிகளை உரையாசிரியர்கள், ஆய்வாளர்கள் எனப் பலரும் பலவாறு விளக்கியிருந்தும் இன்னும் தெளிவான ஒரு முடிவுக்கு வரமுடியாத ஐயங்கள் நிலைத்துள்ளன. இப்பகுதியை ஐயம் திரிபறக் காண்பது நம் கடனாகும். மூவகை எழினிகளுக்கும் இடையேயுள்ள வேறுபாட்டினைக் குழப்பமின்றித் தெளிவுறுத்துவதும் இங்கு முக்கியம்.

சங்க கால நாடகங்களில் திரைகளின் பயன்பாடு அதிகம் பேசப்படவில்லை. மதுரைக்காஞ்சி ஒன்றைத் தவிர வேறு எங்கும் நாடக நிகழ்வில் திரைகள் சுட்டப்படவில்லை. அதனால் திரைகளின் வகைகளும் தெரிய வாய்ப்பு இல்லை. 'எழினி' (அதியமான்), 'ஆதன் எழினி' என்னும் பெயர்களில் அரசர்கள் இருந்தனர். (குறுந். 80, அகம்.216, புறம்.392). திரையைக் குறித்த 'எழினி' என்ற சொல்லாட்சி சங்கப் பாடல்களில் ஒரேயோர் இடத்தில் மட்டுமே பார்க்க முடிகிறது.

> **வலிபுணர் யாக்கை வன்கண் யவனர்**
> **புலித்தொடர் விட்ட புனைமாண் நல்வில்**
> **திருமணி விளக்கங் காட்டித் திண்ஞாண்**
> **எழினி வாங்கிய ஈரறைப் பள்ளியுள்**
> **உடம்பின் உ ரைக்கும் உரையா நாவின்**
> **படம்புகு மிலேச்சர் உழைய ராக** (முல்லைப். 61-66).

என்று பாசறையில் யவனர் அமைத்திருந்த இரண்டு அறைகளைக் கொண்ட பள்ளியறையில் திண்ணிய தொங்குதிரை போகவர இழுக்கப்படும் இழுதிரையாக அமைந்த செய்தி கிடைக்கிறது. 'வாங்கிய' என்றால் இழுத்தல், போதல், வளைதல் என்று பொருள்படும். 'ஞாண்' என்றால் நாலுதல், தொங்குதல் என்று பொருள்படும். முல்லைப்பாட்டு தரும் இச்செய்தி ஓர் அரிய சான்றாக உள்ளது.

மேகத்தைக் குறிக்கும் 'எழிலி' என்ற சொல்லாட்சி சங்கப் பாடல்களில் நிறைய உண்டு.

மண்கண் குளிர்ப்ப வீசித் தண்பெயல்
பாடுலந் தன்றே பறைக்குரல் எழிலி (அகம். 23.)

குன்றக் குறவன் ஆர்ப்பின் எழிலி (ஐங். 251.)

காரெதிர்ந் தேற்ற கமஞ்சூல் எழிலிபோல் (பரி. 18: 2.)

மிசைபடு சாந்தாற்றி போல எழிலி (பரி. 21 : 30.)

பாடிமிழ் பனிக்கடல் பருகி வலனேர்பு
கோடுகொண் டெழுந்த கொடுஞ்செலவு எழிலி (முல்லைப். 4-5)

மேகம் கடலில் நீர்பருகி எழிலாக எழுவது கண்டு 'எழிலி' என்றனர். அதுபோல், எழிலும் சுவையும் எழுவதற்கு நாடகத்தில் பயன்படும் இடுதிரை 'எழினி' எனப்பட்டது. அரங்கத்தில் தோன்றும் ஒரு நடிகரைப் பார்வையாளர்களுக்கு வேண்டியபோது மறைத்தும், தக்க நேரத்தில் வெளிப்படுத்தியும் சுவை எழுச்சிபெற உதவுவதால் அது எழினி என்று காரணப் பெயராகச் சுட்டப்பட்டது.

அரங்கில் மட்டுமன்றி, பொழுதுபோக்கிற்காகக் கடற்கரை போன்ற பொது இடங்களுக்கு வரும் அரசர் குடியினரும் அவரது ஆடல்பாடல் மகளிரும் மக்களிடமிருந்து ஒதுங்கி இருக்க நுட்பமான எழினிகளைப் பயன்படுத்திய செய்தியைச் சிலப்பதிகாரத்தில் பார்க்கிறோம்.

அரசிளங் குமரரும் உரிமைச் சுற்றமும்
பரத குமரரும் பல்வே றாயமும்
ஆடுகள மகளிரும் பாடுகள மகளிரும்
தோடுகொள் மருங்கில் சூழ்தரல் எழினியும் (சிலப். 6: 155-158.)

இதில் 'சூழ்தரல் எழினி' என்றது, அமர்ந்திருப்போரை வட்டமாக வளைத்து மறைக்கும் உருவுதிரை என்பதை உணரலாம். சூழ்தலும் தருதலும் போதலும் என நுட்பமாக இயங்கத் தக்கதாக அந்த எழினிகள் இருந்தன என்பதை அறிய, அரங்கிலிருந்த மூவகை எழினிகளும் இவ்வாறே கப்பிச் சக்கரம், கயிறு என்பனவற்றால் இயக்கப்பட்ட எந்திர எழினிகளாக இருக்க வாய்ப்பு உண்டு எனக் கருதலாம்.

நாடக அரங்கில் பயன்படும் எழினிகள் மூன்று என்ற கருத்தை இளங்கோவடிகளுக்குமுன் யாரும் கூறவில்லை. ஆனால் இளங்கோ வடிகளுக்குப்பின் பலரும் கூறக் காண்கிறோம்.

முன்னிய எழினிதான் மூன்று வகைப்படும்

என்று மதிவாணர் நாடகத்தமிழ்நூல் என்னும் கூத்தநூல் கூறுகிறது.

அரிதரங்கில்,
செய்தெழினி மூன்றமைத்துச் சித்திரத்தாற் பூதரையும்
எய்த எழுதி இயற்று

என்று பரதசேனாதியம் என்ற நாடக இலக்கண நூல் கூறுகிறது. இந்த இரண்டு செய்திகளையும் தருபவர் அடியார்க்குநல்லார்.[25] பரதசேனாபதிய நூற்பாவில் எழினி மூன்று என்ற பழைய செய்தி கிடைக்கிறது. அவற்றில் பல உருவங்கள் சித்திரமாகத் தீட்டப்பட்டிருந்தன என்றும், எழிகளில் பூதரையும் எழுதி வைப்பது வழக்கம் என்றும் கூறுவது புதிய செய்தியாக உள்ளது. இது மேலாய்வுக்கு உரியது.

சீவகசிந்தாமணியில், 'தோற்பொலி முழவும் யாழும்' எனத்தொடங்கும் பாடலில் வரும், 'தானையை விட்டிட்டு ஒல்கி' எனவருமிடத்தில் 'தானை' என்பது திரை. அதை விளக்கவரும் உரையாசிரியர் நச்சினார்க்கினியர் ஒரு பழைய நூற்பா ஒன்றை மேற்கோள் காட்டுகிறார்.

> ***வழுவில் கேள்வி நன்னூல் உணர்ந்தோர்***
> ***எழினி தானே மூன்றென மொழிப***
> ***அவைதாம்,***
> ***ஒருமுக வெழினியும் பொருமுக வெழினியும்***
> ***கரந்துவர லெழினியும்என மூவகையே***[26]

என்பது அது. இந்நூற்பா மூவகை எழினிகளின் பெயரை மட்டுமே சுட்டியுள்ளது. இதேபோலத் தான் சிலப்பதிகாரமும் மூன்று எழினிகளின் பெயர்களை மட்டுமே சுட்டுகிறது.

> ***ஒருமுக எழினியும் பொருமுக எழினியும்***
> ***கரந்துவரல் எழினியும் புரிந்துடன் வகுத்தாங்கு*** (அரங். 109-110)

என்ற எழினிகளின் பெயர்கள் மட்டும்தான் மூவகை எழினி பற்றி இளங்கோவடிகள் கூறும் செய்தி.

இவ் அடிகளுக்கு உரையெழுதும் அரும்பதவுரையாசிரியர்,

> *இடத்தூணின் நிலையிடத்து ஒருமுக எழினியும் இரண்டு வலத்தூண் நிலையிடத்துப் பொருமுக எழினியும் மேற் கரந்துவரல் எழினியுமாகச் செயற்பாட்டுடனே வகுத் தென்றவாறு*[27]

என்பர். ஒருமுக எழினிக்கு இடத்தூண் நிலையிடம் என்றும், பொருமுக எழினிக்கு வலத்தூண்கள் இரண்டும் நிலையிடம் என்றும் சுட்டிய அரும்பதவுரைகாரர், மேற்கரந்துவரல் எழினிக்கு நிலையிடம் எது என்று சுட்டவில்லை.

இவ்வடிகளை விளக்கும் அடியார்க்குநல்லார்,

> இடத்தூண் நிலையிடத்தே உருவுதிரையாக ஒருமுகவெழினியும், இரண்டு வலத்தூணிடத்தும் உருவுதிரையாகப் பொருமுகவெழினியும், மேற்கட்டுத் திரையாகக் கரந்துவரலெழினியும் செயற்பாட்டுடனே வகுத்தென்க.[28]

என்று கூறுவர். அரும்பதவுரையாசிரியரை அடியொற்றியே இவர் விளக்கம் அமைந்துள்ளது. எனினும் சிறிய அளவு கூடுதல் செய்தியையும் அடியார்க்குநல்லார் தந்துள்ளார்.

ஒருமுக எழினி, பொருமுக எழினி இரண்டையும் 'உருவுதிரை' என்றது புதிய செய்தி. முன்னவர் கரந்துவரல் எழினியை 'மேற்கரந்துவரல் எழினி' என்று குறிப்பிட, பின்னவரோ, 'மேற்கட்டுத்திரையாகக் கரந்துவரல் எழினியும்' என்று கூடுதல் விளக்கம் தந்துள்ளார். ஒருமுக எழினி, பொருமுக எழினி இரண்டின் நிலையிடம் குறிப்பிட்டதில் இருவருக்கும் வேறுபாடு இல்லை. கரந்துவரல் எழினிக்கு இருவருமே நிலையிடம் சுட்டவில்லை.

இங்கே நிலையிடம் இடத்தூண், வலத்தூண் என்பதைத் தெளிவாக விளங்குவதற்குமுன், நாம் அரங்கின் 'வலம்', 'இடம்' என்பதை ஐயமறத் தெளிவுறுத்துதல் தேவை ஆகும்.

வலம், இடம் என்று சுட்டுவதில் இங்கே குழப்பம் என்னவென்றால், யார் பார்வையில் வலம், இடம் என்று சுட்டுவது சரி? நடிகர்கள் பார்வையிலா? பார்வையாளர் பார்வையிலா? நடிப்பவர் பார்வையில் மேடையின் வலப்பகுதி - பார்வையாளர் பார்வையில் மேடையின் இடப்பகுதி ஆகும். இதனால் வலத்தூண், இடத்தூண் என்று உரையாசிரியர் சுட்டிய வலம், இடம் என்பவை யாருடைய பார்வையின்படி எடுத்துக்கொள்வது? இந்த ஐயத்தை முதலில் களைதல் வேண்டும்.

அரங்கின் வலம் எது? இடம் எது?

சங்ககாலத்தில் நாடகங்கள் பெரும்பாலும் இன்றைய வீதிநாடகங் களைப் போலப் பார்வையாளர்கள் ஆடுகளத்தினைச் சூழ்ந்து சுற்றிலும் அமர்ந்திருக்க, நிகழ்த்தப்பட்டன. மேலே கண்ட மதுரைக்காஞ்சி கூறும் கொடும்பறைக் கோடியர் நிகழ்த்திய நாடகம் நாற்சந்தியில் நடந்த திறந்த வெளி நாடகமே. எனினும் பின்னணியில் காலுற நட்ட திரை இருந்ததால், அது மூன்றுபக்க அரங்கு என்ற வகையில் அடங்கும். அதிலும் வலம், இடம் உண்டு. நாற்பக்கச் சதுர அமைப்பில் மேடை அமைத்து, அதன் ஒருபுறம் மட்டும் பார்வையாளர் அமர்ந்து காணும் நாடக அரங்கிலும் வலம், இடம் என்பதைச் சுட்ட முடியும். இத்தகைய சுட்டுமுறை சங்க காலத்தில் இல்லை என்று கூறிவிட முடியாது.

உயர்ந்த பாறைமீது நாடகம் நிகழப் பார்வையாளர்கள் ஒருபுறம் மட்டுமே அமர்ந்து நாடகம் நடந்ததையும், நற்றிணையில் 'கொடுமிடை' என்று வளைந்த மேடை சுட்டப்பட்டதையும் முன்னர் அறிந்தோம்.

மூங்கில் கழைகள் நாடக அரங்கின் தூண்கள்போல் அமைய, மந்தி நல்ல அவையோராக இருந்து நாடகம் துய்க்க, மலைப்பாறையில் மயில் ஆடுவது விறலி, விழவுக்களத்தில் (நாடக ஆடுகளத்தில்) நாடகம் ஆடியதுபோல் தோன்றியது என்பார் கபிலர்.

ஆடமைக் குயின்ற அவிர்துளை மருங்கில்
கோடை அவ்வளி குழலிசை யாகப்
பாடினர் அருவிப் பனிநீர் இன்னிசை
தோடமை முழவின் துதைகுர லாகக்
கணக்கலை இகுக்கும் கடுங்குரல் தூம்பொடு
மலைப்பூஞ் சாரல் வண்டு யாழாக
இன்பல் இமிழிசை கேட்டுக் கலிசிறந்து
மந்தி நல்லவை மருள்வன நோக்கக்
கழைவளர் அடுக்கத்து இயலி ஆடுமயில்
விழவுக்கள விறலியில் தோன்றும் நாடன் (அகம். 82.)

மூங்கில்கள் அரங்கின் தூண்கள்போல் தோன்ற, பாறை என்ற மேடையில் மயில் விறலிபோல் ஆட, மந்திகள் (அவையோர்) ஒருபக்கமாக இருந்து துய்த்த அரங்க நாடக நிகழ்வு சங்க காலத்திலும் உண்டு. ஆதலால் வலம், இடம் என்று சுட்டுவதும் வழக்கத்தில் இருந்திருக்க வாய்ப்பு உண்டு.

வலம் என்பதன் சிறப்பு

பழங்காலத் தமிழரிடையே வலப்பக்கத்தின்மீது சிறப்பான கண்ணோட்டம் இருந்தது. மலைப்பாதையில் செல்வோர் பாதையின் வலமும் இடமும் பார்த்து, சகுனக்குறி நோக்கி அதறகேற்றவாறு கவனித்துச் செல்வர். இதனை,

இடனும் வலனும் நினையினிர் நோக்கிக்
குறியறிந்து அவையவை குறுகாது கழிமின் (மலைபடு. 266-267.)

என்பதால் அறியலாம்.

வலம் வருதல் என்பது, ஒருவர் தன் வலதுகைப் பக்கமாக வட்டமடித்து வருதலைக் குறிக்கும். ஊர்வலம் என்பது ஊரை ஒருவர் வலப்பக்கமாகச் சுற்றி வருதல் எனப் பொருள்படும். ஞாயிறும் மதியும் வானத்தில் 'வலம்' வருவதாகக் கூறுவது நம் தமிழ் மரபு. இதனை,

உலகம் உவப்ப வலனேர்பு திரிதரு
பலர்புகழ் ஞாயிறு கடற்கண் டாஅங்கு (திருமுருகு. 1-2)

வெந்தெறல் கனலியொடு மதிவலம் திரிதரும்
தண்கடல் வரைப்பில்... (பெரும்பாண். 17-18)

நீனிற விசும்பின் வலனேர்பு திரிதரும்
நாண்மீன் விராய கோண்மீன் போல (பட்டினப். 67-68)

என்னும் சங்கப் பாடலடிகள் காட்டும்.

'வலம்' என்ற சொல் பழந்தமிழ் இலக்கியங்களில் 'வெற்றி' என்ற பொருளிலும் வரும்.

வலம்படு முரசின் சேர லாதன் (அகம். 127)

வலம்படு முரசந் துவைப்ப வாளுயர்த்து (பதிற். 56)

வலம்படு முரசின் (பதிற். 64, பதிற். 78)

வலம்படு வாய்வாள் ஏந்தி (புறம். 91)

வலம்படு வியன்பணை (முரசு) (பதிற். 17)

வலம்படு பணை (முரசு) (புறம். 304)

வலம்படு தானை வேந்தர்க்கு (புறம். 324)

வலம்படு தானை மன்னவன் ஏவ (சிலப். 16 : 158)

என்பன இதற்குச் சான்று.

போரில் வெற்றி தருவது வீரர்களின் வலக்கையில் ஏந்திய வாளும் வேலும் ஆகும். ஆதலால் வெற்றியை வலம் என்றது கருவியாகுபெயர் எனலாம். வெற்றி பெற்றவன் 'வலவன்' எனப்பட்டான். தேரினை நேரியமுறையில் செலுத்தவல்ல தேர்ப்பாகனும் 'வலவன்' எனப்பட்டான்.

வாண்முகப் பாண்டில் வலவனொடு தரீஇ (சிறுபாண். 260)

என்பது தேர்ப்பாகனை. ஒருவரது வலது கையும் வலப்பக்கமும் வெற்றியைத் தரும். இது நம்பிக்கை என்பது மட்டுமன்று; நம் உடல்கூறு மற்றும் வலக்கைக்கு முதன்மை கொடுத்துப் பழகிய பழக்கத்தின் திறனுமாகும். மூச்சுப் பயிற்சியிலும் வலப்பக்க நாசி மூச்சு (சூரியகலை), இடப்பக்க நாசி மூச்சு (சந்திரகலை) எனப் பகுப்பர். வலமூச்சு நிகழுங்கால் நம் மூளைத்திறன் சிறக்கும் என்றும், ஆடவர்க்கு வலமூச்சு ஓட்ட நேரத்தில் மனைவியுடன் கூடி அவள் கருவுற்றால், அது ஆண்குழந்தையாக இருக்கும் என்றும் தமிழ்க் கிராம மக்கள் இன்றும் நம்புகின்றனர்.

ஆண்களுக்கு வலக்கண் துடிப்பது நல்ல சகுனம்; பெண்களுக்கு இடக்கண் துடிப்பது நல்லது என்ற நம்பிக்கை சங்ககாலத்திலும் இருந்தது.

நல்லெழில் உண்கணும் ஆடுமால் இடனே (கலித். 11)

என்று தலைவி தனது இடக்கண் ஆடுவதை நன்னிமித்தமாகக் கருதி மகிழ்வது இதற்குச் சான்று.

வரிப்புலி தன் வேட்டையில் எந்த விலங்கையும் எப்போதும் தன் வலப்பக்கம் வீழுமாறு அடித்து வீழ்த்தும். இடப்பக்கமாக வீழ்ந்தால் அந்த வேட்டைப் பொருளை அது உண்ணாது. அன்று பட்டினி கிடக்கும். மறுநாள் வலம்பட வீழ்த்தியே உண்ணும். புலியின் இயல்பினை இயற்கையோடு இயைந்து வாழ்ந்த அக்காலப் புலவர்கள் அறிந்து அதைப் பல பாடல்களில் குறிப்பிட்டுள்ளனர்.

இருள்முகைச் சிலம்பின் இரைவேட் டெழுந்த
பணைமருள் எருத்திற் பல்வரி இரும்போத்து

மடக்கண் ஆமான் மாதிரத்து அலறத்
தடக்கோட்டு ஆமான் அண்ண லேஎறு
நனந்தலைக் கானத்து வலம்படத் தொலைச்சி (அகம். 238)

இடம்படுபு அறியா வலம்படு வேட்டத்து
வாள்வரி ... (அகம். 252)

கடுங்கட் கேழல் இடம்பட வீழ்ந்தென
அன்றவண் உண்ணா தாகி, வழிநாள்
பெருமலை விடரகம் புலம்ப வேட்டெழுந்து
இருங்களிற் றொருத்தல் நல்வலம் படுக்கும்
புலிபசித் தன்ன .... (புறம். 190)

வலப்பக்கத்தைச் சுட்டும்போது 'நல்வலம்' என்று 'நல்' என்னும் அடைமொழி வந்துள்ளது காணலாம். இது வலப்பக்கம் பற்றித் தமிழர் கொண்டிருந்த உயர்வினைக் காட்டுவதாகும்.

யாழினை வலக்கையால் வாசிப்பதற்கு வசதியாகப் பாணர்கள் இடப்பக்கமாய் யாழைத் தழுவி வாசிப்பதை வழக்கமாகக் கொண்டனர். யாழினை 'இடவயின் தழீஇ', 'இடனுடைப் பேரியாழ்' என்னும் தொடர்களைச் சங்கப் பாடல்களில் பரவலாகக் காணலாம்.

பொன்வார்ந் தன்ன புரியடங்கு நரம்பின்
தொடையமை கேள்வி இடவயின் தழீஇ (பெரும்பாண். 15-16)

இடனுடைப் பேரியாழ் முறையுளிக் கழிப்பி (பெரும்பாண். 462)

இடனுடைப் பேரியாழ் பாலை பண்ணி (பதிற். 66)

என்பன இதற்குச் சான்றுகள்.

நாடக நிகழ்வில் வலம் போற்றுதல்

நாடக நிகழ்விலும் இந்த வலம் போற்றும் நடத்தை பண்டுதொட்டே இருந்தது.

வழைஅமல் அடுக்கத்து வலனேர்பு வயிரியர் (அகம். 328)

என வருவது வயிரியரான கூத்தர் வலப்பக்கமாக ஏறிவந்து ஆடிய வழக்கத்தினைக் காட்டும்.

மதலை மாக்கோல் கைவலம் தம்மின் (புறம். 150)

என்பதால் கூத்தர், வலப்பக்கமாகச் சென்று தம் கையில் கோலை வாங்குவர் எனத் தெரிகிறது.

கடம்பறுத்து இயற்றிய வலம்படு வியன்பணை
ஆடுநர் பெயர்ந்துவந்து அரும்பலி தூஉய் (பதிற். 17)

என்ற அடிகளில் வலம்படு வியன்பணை என்னும் முழவு அதிர, ஆடுநர் அரும்பலி தூவி ஆடிய செய்தி இங்குக் கருதத்தக்கது.

துணங்கை ஆடிய வலம்படு ***கோமான்*** (பதிற். 57)

என்று துணங்கைக் கூத்தில் 'வலம்படுதல்' வந்துள்ளது காணலாம்.

இவற்றால், முதன்முதலில் ஓரிடத்திற்கு வருபவர் தன் வலதுகால் முன்னெடுத்து வைத்தலும், அரங்கில் வலப்பக்கமாய் நின்று தோன்றியபின் அரங்கேறி ஆடுதலும் வெற்றியின் அடையாளமாகக் கருதப்பட்டன. தமிழர் தன் வலக்கைப் பக்கத்திற்கு மிகுந்த மதிப்பளிப்பது பண்டைய தமிழ் மரபு. இந்த வலம்-இடம் என்ற பார்வை அரங்கில் உள்ள நடிகர் பார்வையிலேயே கணக்கிடப்பட்டது.

கோயில் சமைக்கும்போது, தெய்வம் கிழக்கு முகம்நோக்கி அமைத்தலே மரபு. 'கிழக்குமுகம்' என்பது தெய்வத்தின் பார்வையில்தானே ஒழிய, வழிபடும் அடியார்கள் பார்வையில் அன்று. அடியார்கள் மேற்குமுகமாக நின்றே வழிபடுவர். தெய்வம்தான் கிழக்கு நோக்கி இருக்கும். இதே போலத்தான், 'அரங்கின் வலம்' என்றது, அரங்கில் ஆடுவார்க்கு வலப்பக்கம் இருக்கும் பகுதியாகும். 'அரங்கின் இடது' என்பதும், அரங்கிலுள்ள நடிகர்க்கு இடப்பக்கம் என்று கூறுவதே நேரிய முறை.



நடிகரின் பார்வையில் வலம் – இடம் சுட்டுவதே நமது தமிழ் வழக்கமாக இருந்தது. ஆனால், பார்வையாளர் பார்வையிலேயே தமிழர் 'வலம்-இடம்' சுட்டினர் என்று ஈழத்தமிழரும் தமிழ்நாடக ஆய்வாளருமான இளைய பத்மநாதன் கூறுகிறார். பார்வையாளர் பக்கம் சார்ந்தே இளங்கோவடிகள் அரங்கின் வலம், இடம் என்று பிரிக்கிறார் என்று அவர் கூறுவதற்குச் சான்றுகள் எதையும் அவர் காட்டவில்லை.

> *சிலப்பதிகாரச் செய்தியின்படி பார்வையாளர் பக்கம் சார்ந்தே அரங்கு பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. 'அரங்கத்து வலத்தூண்' இன்றைய பார்வையில் அரங்கின் இடப்பக்கமாகும். இடப் பக்கமாக வந்து 'வலக்கால் முன் மிதித்து' அரங்கில் தோன்றும்போதுதான், மரபிற்கு ஏற்ப முன்நோக்கித் தோன்ற முடியும். இதுவே இன்றைய பாரம்பரிய இசைநாடகங்*

களிலும் வழங்கும் முறையாகும். பிற்பாட்டுக்காரர்களும் வாத்தியக்காரர்களும் அரங்கின் வலப்புறம் சேர்வது இன்றும் காணக்கூடியதாக உள்ளது. பரதநாட்டியக் கச்சேரிகளிலும் நட்டுவாங்கம் செய்பவர் முதலாயினோர் இம்முறையிலேயே அமர்கிறார்கள்[29]

என்று கூறுவர். இவ்வாறு கூறும் இளைய பத்மநாதன், இன்றைய தமிழ்த் தெருக்கூத்து வழக்கத்தை ஏன் எண்ணிப் பார்க்கவில்லை?

தெருக்கூத்தில் முகவீணை (குறுங்குழல்), சுருதிப்பெட்டி, மத்தளம், தாளக்கருவி என்னும் இசைக்கருவிகளை வாசிக்கும் பின்பாட்டுக் குழுவினர் கூத்துமேடையின் பின்பகுதியில் போடப்பட்ட நீளமான விசுப்பலகையில் அமர்ந்திருப்பர்.[30] குயிலுவக் கருவிகளை (வாத்தியம்) இசைக்கும் குழுவினர் நாடகம் ஆடுவார்க்குப் பின்னே, அமராமல் 'நிற்றல்' நிலையிலேயே வாசிப்பதுதான் வழக்கம். அரங்கேற்றுகாதையில்,

குயிலுவ மாக்கள் நெறிப்பட நிற்ப (அரங்.130.)

என்று வந்துள்ளது இதனை உணர்த்தும். கும்பகோணம் கோயில் சிற்பங்களில் இந்த உண்மையைக் காணலாம். இன்றும் கேரளத்தில் நிகழும் 'கிருஷ்ணாட்டம்' போன்ற பாரம்பரிய நாடகங்களில் இசைக்குழுவினர் அரங்கின் இடம், வலம் என்று ஒதுங்காமல் நேர்பின்புறம் நின்றே இசைப்பர்.



இதனால் இளைய பத்மநாதன் கூறுவது ஏற்புடையதன்று. வலத்தின்மீது உயர்வான கருத்துடைய தமிழர், ஆடுவார் தம் வலப்பக்கமே அரங்கின் வலம் என்று கொண்டனர் என்பதே ஏற்புடையதாகும்.

வலம்-இடம் பார்க்கும் தமிழ் வழக்காறு அரங்கில் 'நடிகர் பார்வையில்' கணிப்பதே ஆகும். அதுவே இன்று உலக நாடக அரங்கின் வல, இடப் பார்வையாக நிலைபெற்றுள்ளது.

உளவியல்படி, மேடையின் வலப்பக்கமாகத் தோன்றுவார் பார்வையாளரின் மிகுந்த கவனத்திற்கு உட்படுவர் என்பர்.

இரண்டு நடிகர்கள் மேடையில் மோதும்போக்கில் நின்றால், வலப்பகுதியில் நிற்பவர் இடப்பகுதியில் நிற்பவரைவிடப் பலமுள்ளவர் போலத் தோன்றுவார். அவரை மக்கள் மற்றவரைவிட அதிகமாகக் கவனிப்பார்கள்[31]

என்பது சிந்திக்கத்தக்கது. கருத்தரங்கம், தேர்தல் பிரச்சாரங்களில் இன்றும், ஒலிவாங்கி வைத்துப் பேசுவது மேடையின் வலப்பக்கம்தான் என்பது கருதத்தக்கது.

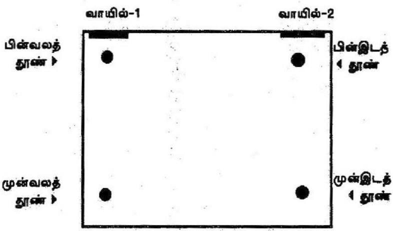
வலம், இடம் என்று ஆடுமிடத்தைப் பாகுபடுத்தும் வழக்கம் சங்க காலத்திலேயே உருவாகிவிட்டது. சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் அந்த வழக்கம் நிலைத்துவிட்டது என்றே கூறலாம்.

இனி, மூவகை எழினிகளைத் தனித்தனியே விளக்குவோம்.

ஒருமுக எழினி

'ஒருமுக எழினி' என்ற பெயரை மட்டும் வைத்துப் பார்த்தால், ஒருமுகமாக நகர்ந்து போதலும் வருதலுமான மறைப்புத்திரை என்று அறிய முடிகிறது.

உரையாசிரியர்கள் என்ன சொல்கிறார்கள் என்று பார்ப்போம். "இடத்தூண் நிலையிடத்து ஒருமுக எழினியும்" என்று அரும்பதவுரையாசிரியர் கூறுகிறார். "இடத்தூண் நிலையிடத்தே உருவு திரையாக ஒருமுக எழினியும்" என்பது அடியார்க்குநல்லார் தரும் விளக்கம். இருவருமே ஒருமுக எழியின் நிலையிடம் இடத்தூண் என்றனர். சரி. இடத்தூண் என்றால், முன்னாலுள்ள இடத்தூணா? பின்னாலுள்ள இடத்தூணா? இதை இருவரும் தெளிவுபடுத்தவில்லை.



அரங்கில் மொத்தம் நான்கு தூண்கள் உள்ளன. முன்னால் பார்வையாளர் பக்கமாக நெருங்கி உள்ள முன்வலத்தூண், முன்இடத்தூண் என்னும் இரண்டு தூண்கள். அரங்கின் பின்னால் வாயில்கள் பகுதியை நெருங்கி உள்ள பின்வலத்தூண், பின்இடத்தூண் என்னும் இரண்டு தூண்கள். இவற்றுள் 'இடத்தூண் நிலையிடத்து ஒருமுக எழினி' என்றால் எது? முன்இடத்தூணா? பின்இடத்தூணா?

இக்குழப்பத்தை எப்படித் தீர்ப்பது? ஒருமுக எழினி எதற்குப் பயன்பட்டது என்பதை அறிந்தால், அதை வைத்து ஒரு முடிவுக்கு வரலாம். ஒருமுக எழினியின் பயன்பாடு குறித்துத் தமிழ்ப் பரப்பில் வேறு எங்கும் ஏதேனும் குறிப்புகள் கிடைக்கின்றனவா என்று தேடிப் பார்க்கலாம்.

சிலப்பதிகாரத்தின் ஆறாவது காதையான கடலாடுகாதையில் மாதவி ஆடிய 'பதினோராடல்' பற்றி விஞ்சையன் தன் காதலிக்கு எடுத்துரைக்கு மிடத்தில், குடைக்கூத்து பற்றிக் கூறும் பகுதிக்கு அடியார்க்குநல்லார் விளக்கும்போது ஒருமுக எழினியின் பயன்பாடு கூறப்படுவதைக் காண்கிறோம்.

> ***படைவீழ்த் தவுணர் பையுள் எய்தக்***
> ***குடைவீழ்த்து அவர்முன் ஆடிய குடையும்*** (சிலப். 6 : 52-53)

இவ்வடிகளுக்கு உரையெழுதும் அடியார்க்குநல்லார்,

> *அவுணர் தாம் போர்செய்தற்கு எடுத்த படைக் கலங்களைப் போரிற்கு ஆற்றாது போகட்டு வருத்தமுற்றவளவிலே முற்கூறிய முருகன் தன் குடையை முன்னே சாய்த்து அதுவே ஒருமுகவெழினியாக நின்றாடிய குடைக்கூத்தும்*[32]

என்பர். குடைக்கூத்தில், குடை ஒருமுக எழினியாகப் பயன்பட்ட செய்தியை இவ்வுரைவழி அறியமுடிகிறது.

இங்கு அடியார்க்குநல்லார் கூறும் 'குடைக்கூத்து' ஒரு வீதிநாடக நிகழ்வாகத் தோன்றுகிறது. அரங்கு என்றால் ஒருமுக எழினி இருக்கும். குடைக்கூத்து நிகழ்வில் ஒருமுக எழினியைப் பயன்படுத்துதல் வழக்கம் போலும். அரங்கின்றி வீதியில் குடைக்கூத்தை நிகழ்த்தும்போது, ஒருமுக எழினிக்குப் பதிலாகக் கையில் வைத்துள்ள குடையையே முன்னே சாய்த்து அதுவே ஒருமுக எழினிபோல் நடிகர் பயன்படுத்துவர் என்ற செய்தி அடியார்க்குநல்லார் உரையிலிருந்து பெறப்படும்.

இதனால், 'ஒருமுக எழினி' என்பது குறிப்பிட்ட ஒருசில நிகழ்வில் மட்டும் அரங்கில் ஆடுவாரின் உடல்பகுதியை மறைத்தற்குப் பயன்படும் திரை என்பதை அறியலாம். பழங்கால ஆட்டக் கலையில் 'முகபாவம்' என்பது கருத்தில் கொள்ளப்பட்டதாகத் தெரியவில்லை. ஆனால் கைகாட்டல், காலடைவு முதலியன இன்றியமையாத கூறுகள் ஆயின. இதனால் கை. கால் தவிர ஏனைய முகம் உட்பட உடல் உறுப்புக்களை மறைக்கப் பயன்பட்ட திரையே ஒருமுக எழினி ஆதல் வேண்டும்.

இன்றைய தெருக்கூத்தில் இருவர் பிடித்துவரும் 'பிடிதிரை' இரண்டு நிலைகளில் பயன்படும். ஒன்று பாத்திர அறிமுகத்திற்கு; மற்றொரு நிலை, கூத்தின் இடையே ஒரு குறிப்பிட்ட காட்சியை மறைத்துக் காட்ட வேண்டிய அரங்க உத்தியாகத் தேவையிருந்தால் அதற்கு! இந்த இரண்டாவதான 'அரங்க உத்தி' என்னும் நிலையிலேயே ஒருமுக எழினி பயன்பட்டது என்று கருதலாம்.

தெருக்கூத்தில் துரோபதை துகில் உரியப்படும் காட்சியில், திரை பயன்படும் முறையையும் கவனிக்கலாம். இருவர் கைப்பிடித்திரையைப் பிடித்து நிற்க, துரோபதை திரைக்குப் பின்னால் தலையும் பாதமும் தோன்ற தலைக்குமேல் கைகூப்பிப் பாடித் துதித்துச் சுற்ற, திரைக்குக் கீழாக் விடப்படும் பல சேலைத் தொடர்களைத் துச்சாதனன் திரைக்கு முன்னால் நின்று பற்றி இழுக்க, துகில் உரியும் படலம் தொடர்கிறது. கதையின்படி இக்காட்சியில் திரை, துகில் உரிதற்கு ஓர் அரங்க உத்தியாகப் பயன்படுகிறது. ஒருமுக எழினியின் தோற்றப்பாடு இதில் வடிவம் பெறுவதைக் காணலாம்[33]

என்று இளைய பத்மநாதன் கூறுவது ஏற்புடைய கருத்தாகும். இது பாத்திரத்தின் அறிமுகக் காட்சி இல்லை. நாடக நிகழ்வினிடையே மட்டுமே ஒருமுக எழினி இவ்வாறு பயன்படும். மேலே சுட்டிய குடைக்கூத்தில் முருகன் குடையை ஒருமுக எழினியாகச் சாய்த்துப்பிடித்த காட்சியும் அறிமுகக் காட்சி இல்லை என்பதை அறிக.

அறிமுகத்திரையாக இல்லாத ஒருமுக எழினி முன்இடத்தூணையே நிலையிடமாகக் கொண்டது எனலாம். அப்போதுதான், அரங்கில் ஆடுவார் திரை மறைவில் அரங்கின் நடுவில் நின்று நிகழ்த்துதல் இயலும்; திரைக்குக் கீழே காலடைவுகளும், திரைக்கு மேலாக கைகளும் காட்டி ஆட வாய்ப்பாகும். பின்இடத்தூண் என்று கொள்வோமானால் இப்படி ஆடுதற்கு இடம் இல்லாமல் போகும். எனவே, **ஒருமுக எழினியின் நிலையிடம் முன்னாலுள்ள இடத்தூண்** என்பது தெளிவு.

ஒருமுக எழினியின் அளவும் இயக்கமும்

ஒருமுக எழினியின் அளவும் இதனால் பெறப்படும். கீழே காலடைவுகள் தெரிய வாய்ப்பாக அரங்கின் பலகையிலிருந்து சுமார் ஓரடி உயரம் முதல், நெற்றி வரையிலும் மறைப்பதற்கு வசதியாகச் சுமார் நான்கு அடி உயரமுள்ள திரையாக ஒருமுக எழினி இருந்தது எனலாம். இது ஒருமுகமாகப் போதல் வருதல் என்பது ஆடுவார் ஆடியவாறே அங்குமிங்கும் பக்கவாட்டில் நகரும் ஆட்டச் செயல்களுக்கு ஏற்றவாறு கம்மியரால் உருவி இழுத்தும் செலுத்தியும் இயக்கப்பட்டது எனலாம்.

சீவகசிந்தாமணியில் வரும்,

ஏதம்ஒன் றின்றிப் பூம்பட்ட எந்திர எழினி வீழ்த்தார் *(சீவக. 740),*

பூம்பட்ட எந்திர எழினி வாங்கி *(சீவக. 838)*

என்ற அடிகளில் வந்துள்ள 'எந்திர எழினி' என்னும் தொடரை ஆராய்ந்த இளைய பத்மநாதன் ஓர் அரிய உண்மையைக் கண்டறிந்து கூறுவர்.

எந்திரவில், எந்திரக்கிணறு, எந்திரவாவி போன்றவை எந்திரத்தால் இயக்கப்பட்ட செய்திகளையும் தமிழ்க்

> காப்பியங்களில் காணலாம். எனவே, ஏதோ ஒருவகைத் தொழில் நுட்பம் அன்று பயன்பாட்டில் இருந்திருக்கிறது என்பதை அறியலாம். ஆனால் அன்றைய சூத்திரங்களின் முழுமையை இலக்கியங்களில் அறிய முடியவில்லை. எழினியும் எந்திர நுட்பத்துடன் இயக்கப்பட்டுள்ளது. அதில் நூலும் வளையமும் சக்கரமும் பயன்பட்டிருக்கலாம்[34]

என்ற கருத்து ஏற்புடைய ஒன்றாகும்.

சிறியரும் பெரியரும் கம்மியர் குழீஇ
நால்வேறு தெருவினும் காலுற நிற்றர (மதுரைக். 521-522)

தாழொடு குயின்ற போரமை புணர்ப்பில்
கைவல் கம்மியன் முடுக்கலிற் புரைதீர்ந்து (நெடுநல். 84-85)

என வரும் சங்கப் பாடல்களில் 'கம்மியர்' எனப்பட்ட தச்சர்களின் தொழில் நுட்பத்திறன் கொண்டு மூவகை எழினிகளையும் முறையாகக் கட்டுமானம் செய்யவும் அவற்றை உரிய தருணங்களில் முறையாக இயக்கவும் அக்கால நாடகக் குழுவில் கம்மியர் பணிசெய்தனர் எனக் கருதலாம்.

இளைய பத்மநாதனின் ஒரு கருத்தினை எற்க முடியவில்லை. சீவகசிந்தாமணியில் வரும்,

தோற்பொலி முழவும் யாழும் துளைபயில் குழலும் ஏங்கக்
காற்கொசி கொம்பு போலப் போந்துகைத் தலங்கள் காட்டி
மேற்பட வெருவி நோக்கித் தானையை விட்டிட்டு ஒல்கித்
தோற்றினாள் முகஞ்செய் கோலம் துளக்கினாள் மனத்தை எல்லாம்
(சீவக. 675)

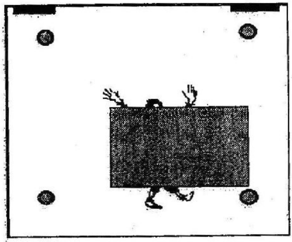
என்ற பாடலை 'முகமாடுதலை விளக்கியது' எனக் கொண்டு, இதில் வரும் 'தானை' என்பது திரைச்சீலை — அதாவது 'ஒருமுக எழினி' என்று இளைய பத்மநாதன் கருதுகிறார். இது பிழையான கருத்து.

> வலக்கால் முன்மிதித்து ஏறி, அரங்கின் வலப்புறத்தால் (இன்றைய பார்வையில் இடப்புறம்) உட்புகுந்து, தூணுக்குப்பின் நின்று துதிபாடி, அரங்கில் திரைக்குப்பின் வந்து மண்டிலம் ஆடி, கமலவர்த்தனை காட்டி, முகம் காட்டி, திரையை விலக்கி, முழுஉருவங் காட்டி, ஆடல் தொடர்கிறது. இதுவே முகமாடுதல். முகமாடுதலுக்குப் பயன்படும் திரையே ஒருமுக எழினி[35]

என்பர். இது தவறு.

'அந்தரக்கொட்டு' எனப்படும் 'முகம்' பற்றி இதே அரங்கேற்றுகாதையில் 147ஆவது அடியை விளக்குமிடத்தில் விரிவாகப் பார்க்க உள்ளோம். அந்த இடத்தில் இப்பாடலை விளக்கிக் கூறுவதே கருத்தை ஆய்வாளர் வாங்கிக்கொள்ள வாய்ப்பாகும். இங்கே, 'தானை' என்றது ஒருமுக எழினி

அன்று; அது 'கரந்துவரல் எழினி' ஆகும் என்ற மறுப்பினை மட்டும் இங்குக் கூறி மேலே செல்வோம்.



ஒருமுக எழினி என்பது நாடகப் பாத்திரத்தை வேண்டியபோது தலைமுடி, கால் தவிர ஏனைய உருவத்தை மறைத்துநிற்க உதவுவது; அரங்கின் முன்இடத்தூணில் நிற்கும்; வேண்டியபோது இடமிருந்து வலமாக ஒருமுகமாய்ப் போய்வருவதுமான உருவு திரை. இது பாத்திர அறிமுகத்திரை அன்று; அரங்க உத்தியாக நாடகத்தில் தேவை கருதி உருவிச் செலுத்தி இடப்படுவது. இதனை நாடகக் குழுவில் இருந்த கம்மியர் எந்திரத்தால் இயக்கினர். ஒருமுக எழினி பற்றிய முடிபு இதுவாகும்.

பொருமுக எழினி

'பொருந் + முகம் = பொருமுகம்' ஆகும். ஒன்றையொன்று எதிரும் புதிருமாகப் பொருந்தச் சேரும் எழினி பொருமுக எழினி ஆயிற்று. எனவே இது இரண்டு பகுதியாக அமையும்.

இரண்டு வலத்தூணினிலையிடத்துப் பொருமுக எழினியும்[36]

என்பது அரும்பதவுரைகாரர் பொருமுக எழினி பற்றிக் குறிப்பிடும் செய்தியாகும். இதனை அடியார்க்குநல்லார்,

இரண்டு வலத் தூணிடத்தும் உருவுதிரையாகப் பொருமுக எழினியும்[37]

என்று குறிப்பிடுகின்றார். இவற்றால், பொருமுக எழினி இரண்டு என்பது உறுதியாகிறது. இரண்டு வலத்தூண்களிலும் இரண்டு பகுதியான பொருமுக எழினிகள் நிலையிடமாகக் கொண்டிருக்கும் என்பதும் தெரிகிறது. அதாவது, பக்கத்திற்குப் பாதியான இத்திரைச்சீலை, வலப்பக்கமான இரண்டு தூண்களையும் ஒவ்வொரு பாதியும் நிற்கும் இடமாகக் கொண்டு, அவை ஒன்றோடொன்று பொருதிச் சேர்ந்த நிலையில் தொங்கவிடப்பட்டிருக்கும்

பொருமுக எழினியின் புறத்தே ஒருவர் நின்று, எழினியின் உட்பக்கத்தே அரங்கில் நிற்பாரைப் பார்க்கும்போது அவர்கள் மங்கிய சித்திரம்போல் தோன்றுவர். மணிமேகலையில் 'மணிமேகலா தெய்வம் வந்து தோன்றிய

காதை'யில் பொருமுக எழினி பற்றிய இச்செய்தி கூறப்பட்டுள்ளது. மணிமேகலை, உதயகுமாரனுக்கு அஞ்சிப் பளிங்கறையுள் புகுந்து ஒளிந்துநிற்கும் நிலையை,

இளங்கோன் கண்ட இளம்பொற் பூங்கொடி
விளங்கொளி மேனி விண்ணவர் வியப்பப்
பொருமுகப் பளிங்கின் எழினி வீழ்த்துத்
திருவின் செய்யோள் ஆடிய பாவையின்
விரைமலர் ஐங்கணை மீன விலோதனத்து
உருவி லாளனொடு உருவம் பெயர்ப்ப
ஓவிய னுள்ளத் துள்ளியது வியப்போன்
காவியங் கண்ணி ஆகுதல் தெளிந்து
தாழொளி மண்டபம் தன்கையில் தடைஇச்
சூழ்வோன் சுதமதி தன்முகம் நோக்கிச்
சித்திரக் கைவினை திசைதொறுஞ் செறிந்தன
எத்திறத் தாள்நின் இளங்கொடி உரைஎன (மணி. 5: 1-12.)

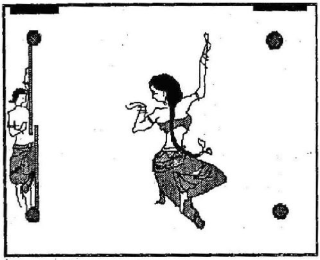
என்று மணிமேகலை கூறும். அவுணர்களை அழிக்க, பளிங்கு போன்ற பொருமுக எழினி வீழ்த்தித் திருமகள் ஆடிய பாவைக் கூத்துப்போல, உதயகுமரனிடமிருந்து தப்பிக்க மணிமேகலை பொருமுக எழினிபோலப் பளிங்கறையைப் பயன்படுத்திக் கொண்டாள். பளிங்கறையுள் மறைந்திருந்த அவள், சித்திரம்போல உதயகுமரனுக்குத் தெரிந்தாள். பாவைக் கூத்தில் திருமகள் பொருமுகப் பளிங்கின் எழினி வீழ்த்தி ஆடினாள் என்ற புதிய செய்தியை மணிமேகலை தருகிறது. இங்கே **சித்திரக் கைவினை திசைதொறுஞ் செறிந்தன** என்பதனால், பொருமுக எழினிக்கு உள்ளே உள்ளவர் புறத்தே சித்திரம் போலத் தோன்றுவர் என்பது பெறப்படுகின்றது. சிலப்பதிகாரத்தில் உருப்பசி வரலாறு கூறுமிடத்து அடியார்க்குநல்லார் தரும் மேற்கோள் பாடலிலும் இச்செய்தி கூறப்படுவது காணலாம்.

கரந்துவரல் எழினியொடு புகுந்தவன் பாடலில்
பொருமுக எழினியிற் புறந்திகழ் தோற்றம்
யாவரும் விழையும் பாவனை யாகலின்
நயந்த காதல் சயந்தன் முகத்தில்
நோக்கெதிர் நோக்கிய பூக்கமழ் கோதை[38]

என்று கூறப்பட்டுள்ள சயந்தன் — ஊர்வசி சாப வரலாற்றில் பொருமுக எழினியின் பளிங்குப் பண்பு கூறப்பட்டுள்ளது.

'கரந்துவரல் எழினியில் தன்னை மறைத்து வந்த (இந்திரனின் மகன்) சயந்தன், பாடல் பின்னணியில் அங்கே வருகிறான். ஊர்வசியை நோக்கி வந்தவன், கரந்துவரல் எழினியை விட்டு நீங்கிச்சென்று பொருமுக எழினியின் மறைவில் நின்றுகொண்டு, அவள் அழகை எல்லாம் அள்ளிப் பருகினான். அவன் அப்படி மறைந்து நின்று அவளை ரசித்த தோற்றம், அங்கிருந்த யாவரும் காணுமாறு இருந்தது'

என்ற செய்தி பொருமுக எழினியின் அடுத்தது காட்டும் பளிங்குப் பண்பினைத் தெளிவுபடுத்தும்.



பொருமுக எழினியில் மறைந்து நிற்பவர், யாவரும் காணுமாறு தோற்றமளிப்பர் என்பதால், அடுத்தது காட்டும் பளிங்குபோல் பொருமுக எழினி மிக மெல்லிய இழைகளால் நெய்யப்பட்ட மென்துகிலால் ஆன திரை என்பது தெரிகிறது.

அம்மாசு ஊர்ந்த அவிர்நூற் கலிங்கம்... (நெடுநல். 146)

ஆவி யன்ன அவிர்நூற் கலிங்கம் (பெரும்பாண். 469)

காம்புசொலித் தன்ன அறுவை (சிறுபாண். 236)

இழைமருங் கறியா நுழைநூற் கலிங்கம் (மலைபடு. 561)

நோக்குநுழை கல்லா நுண்மைய பூக்கனிந்து
அரவுரி அன்ன அறுவை (பொருந. 82-83)

என வரும் சங்கப் பாடல் அடிகள் அக்காலத்தில் பாலாவி போலவும் மூங்கிலை உரித்தது போலவும் பாம்பு தன் சட்டையை உரித்தது போலவும் இழை நுழைதல் தெரியாத நுண்ணிதான துணிகளை உருவாக்கும் நெசவுக்கலையில் தமிழர் வல்லவராக இருந்த உண்மையை அறியலாம். அத்தகைய பளிங்கு (See-through glass) போன்ற துகிலால் ஆனதே பொருமுக எழினி என்று உணரலாம்.

பளிக்கொளி மணிச்சுவர் எழினி பையவே (சீவக. 655.)

எனப் பளிங்கு எழினி பற்றித் திருத்தக்கதேவரும் கூறுவர்.

வலப்பக்கத் தூண்கள் இரண்டின் இடையே இரண்டு பாதியாகப் பொருமுக எழினி இருந்தது என்பதால், இத்திரை, அரங்கின் வலப்பக்கவாட்டில் பொருதி நின்றது என அறிகிறோம். இதனால் பொருமுக எழினியைப் 'பக்கத்திரை' என்று அழைப்பது பொருந்தும்.

ஒருமுக எழினி என்பது அரங்கத்தின் பக்கத்திரையாகும்[39]

என்று க.சி.கமலையா கூறுவர். அது தவறு.

வலப்பக்கத் தூண்கள் இரண்டையும் நிலையிடமாகக் கொண்டு பொருதி நிற்கும் இத்திரைக்கு இயக்கம் இருந்ததாகக் கருத முடியாது. இதனை வேண்டியபோது கம்மியர் திறந்து மூடி இயக்கத் தேவையிருக்கவில்லை. பளிங்குபோல் அடுத்தது காட்டும் பண்பால் பொருமுக எழினிகள் அரங்கில் பொருதிய நிலையிலேயே இருந்தன. அதன் புறத்தே வந்து நிற்பவர், அரங்கின் ஆட்டப்பகுதிக்கு வரத் தேவையானால், இரண்டு பொருமுக எழினிகட்கு இடையே உள்ள பிளவின் வழி, எழினிகளைத் தம் கைளால் உருவிப் பக்கம்தள்ளி உள்ளே வரமுடியும்.

பொருமுக எழினியின் பயன்பாடு, நாடகத்தின் சில குறிப்பிட்ட காட்சிகளில் ஒரு மாந்தர் மற்றவருக்குத் தெரியாமல் வந்து மறைந்து நின்று கவனிக்கிறார் என்பதைப் பார்வையாளர் அறியக்காட்டி விறுவிறுப்புச் சுவை ஏற்றலுக்கு ஆகும்.

அரங்கில் ஆடுவார் (நடிப்பவர்) அறியாதபடி - அதே நேரம் பார்வையாளர் அறியும்படி பிறிதொரு பாத்திரம் (நடிகர்) வந்து நின்று ஒட்டுக்கேட்பது போலவோ, ஒற்றறிதல் போலவோ மறைந்து நின்று, திடீரென நாயகப்பத்தியில் நுழைந்து காட்சிக்கு விறுவிறுப்பு ஏற்ற இது உதவும்.

'பொருமுக எழினியிற் புறந்திகழ் தோற்றம், யாவரும் விழையும் பாவனை யாகலின், நயந்த காதற் சயந்தன் முகத்தில், நோக்கெதிர் நோக்கிய பூக்கமழ் கோதை, நாடிய வேட்கையின் ஆடல் நெகிழ்ப்ப' என்ற காட்சியில், ஊர்வசி நாயகப்பத்தியில் ஆடிக்கொண்டிருந்தபோது சயந்தன் பொருமுக எழினியின் புறத்தே நிழல் தோற்றமாக வந்து நின்றதைப் பார்வையாளர், ஆடுவோர் என யாவரும் விழையும் ஒரு பாவனையாக அமைந்து விறுவிறுப்புத் தருவது இங்கு எண்ணத்தக்கது.

'இருவேறு பாத்திரங்கள் நடிக்கும் நாடகத்திற்கு மட்டுமே பொருமுக எழினி உதவ முடியும்; மாதவியின் தனிநடிப்பு நாடகத்திற்குப் பொருமுக எழினி உதவாது' என்று சிலர் கருதக் கூடும். தனிநடிப்பிலும், ஆடுவார் ஒருவரே வேறு வேறு பாத்திரமாக நடித்து ஆடும் வேறுவேறு நிலைகளில், அப்பாத்திரம் நிற்றல் இடம் கருதி, ஒருத்தியே நாயகப்பத்தியில் ஒரு பாத்திரமாகவும், பொருமுக எழினியின் புறத்தே சென்றுநின்று வேறொரு பாத்திரமாகவும் நடிக்கப் பொருமுக எழினி துணைசெய்யும். இன்று தனியொருவர் மட்டுமே ஆடும் பரதநாட்டியத்தில் வேறுவேறு பாத்திரமாக மாறிமாறி நடிக்கும் கலைநுட்பத்தைக் கருத்தில் கொள்ள வேண்டும்.

கரந்துவரல் எழினி

'கரந்துவரல்' என்றால் மறைந்து வருதல் என்பது பொருளாகும். இதனால் கரந்துவரல் எழினி அரங்கில் மறைவாக நின்று வேண்டியபோது காட்சிக்கு வரும் திரை என்று கருத இடம் உண்டு. மறைவாக நின்று என்றால், எந்த இடத்தில் மறைவாக நிற்கும்? 'மேலே' என்பர் உரையாசிரியர். 'மேல்' என்றால் எந்த இடத்தின்மேல்? இடத்தூண் நிலையிடமாக ஒருமுக எழினியும், இரண்டு வலத்தூண்களை நிலையிடமாகக் கொண்ட பொருமுக ஏழினியும் என்று முன்னவற்றிற்கு நிலையிடங்கள் குறித்துச் சொன்ன

உரையாசிரியர்கள் கரந்துவரல் எழினிக்கு நிலையிடம் எது என்று கூறவில்லை.

அரும்பதவுரையாசிரியர், "மேற் கரந்துவரலெழினியும்"[40] என்று உரை கூறினார். அடியார்க்குநல்லார், "மேற்கட்டுத் திரையாகக் கரந்துவரலெழினியும்"[41] என்றார். மேலும், "மேற்கட்டுத் திரையாக நிற்பது ஆகாயசாரிகளாய்த் தோன்றுவார்க்கென"[42] என்றும் அவர் கூறுவர்.

இங்கே சில கேள்விகளை எழுப்பி அவற்றிற்குத் தெளிவான விடைகாண முயல்வோம்.

1. கரந்துவரல் எழினி என்பது, கரந்து (மறைந்து) வந்த திரையா?
2. 'கரந்துவரல்' என்றதன் பெயர்க்காரணம் என்ன? திரையே மறைந்து வந்தது என்பதாலா? அல்லது பாத்திரத்தை மறைத்த திரை என்பதாலா?
3. திரையே மறைந்து வந்தது எனில் எங்கே மறைந்திருந்தது? எப்படி அரங்கில் வந்தது?
4. இது அரங்கின் மேலே கட்டப்பட்ட 'மேல்கட்டுத் திரை'யா?
5. மேற்கட்டுத்திரை எனில், மேலே எங்கே? இதற்கென ஒரு நிலையிடம் இல்லையா?
6. இது அரங்கில் எத்தனை அடி அகலத்தை மறைத்து நிற்கும்?
7. 'ஆகாயசாரிகள்' என்பதன் பொருள் என்ன?

— இவற்றை இங்கே தெளிவுறுத்திவிட்டால் 'கரந்துவரல் எழினி' என்பது தெற்றென விளங்கிவிடும்!

மூவகை எழினி பற்றி விரிவாக ஆராய்ந்த இளைய பத்மநாதன்,

> *எந்திரத்தால் இயக்கப்பட்ட செய்தியைக் கருத்தில் கொண்டு, ஒருமுகவெழினி - ஒரு பக்கத்திற்கு இழுக்கப்படும் உருவுதிரை என்றும், பொருமுகவெழினி - இருபக்கத்திலிருந்தும் மத்தியில் பொருந்த இழுக்கப்படும் உருவுதிரை என்றும், கரந்துவரல் எழினி - மேலிருந்து இறக்கப்படும் திரை என்றும் கருத வாய்ப்பு உள்ளது*[43]

என்பார். தொடக்கத்தில் இவ்வாறு சரியாகவே கூறும் அவர் பிறகு முரண்படுகிறார்.

> *கரந்துவரல் எழினி, மேலே மறைத்துக் கீழாக இறக்கப் பட்டதால் பெற்ற பெயர் அல்ல. 'மேற்கட்டுத் திரையாய்' நிற்பது ஆகாயசாரிகளாய்த் தோன்றுவார்க்கென என்பதும்*

> அல்ல. அரங்கில் பாத்திரம் மறைந்து வருமிடத்து இடப்பட்டதால் பெற்ற பெயர்[44]

என்று முற்கூறியதற்கு முரண்பட்டுரைப்பர் இளைய பத்மநாதன்.

'கரந்துவரல் எழினி மேற்கட்டுத்திரை அல்ல. ஆகாயசாரிகளாய்த் தோன்றுவார்க்கு என்பதும் தவறு' என்று கூறும் அவர், இக்கருத்தைச் சொல்வதற்குச் சான்று எதையும் காட்டித் தருக்கம் செய்யவில்லை; வெறும் ஊகத்தால் மறுத்துரைக்கிறார்.

'அரங்கில் பாத்திரம் மறைந்து வருமிடத்து இடப்பட்ட திரையே கரந்துவரல் எழினி' என்று கூறும் இளைய பத்மநாபன், ஒருமுக எழினியும் பாத்திர அறிமுகத்தின்போது பாத்திரத்தை முதலில் மறைத்துப் பிறகு தோன்றவைக்கப் பயன்படும் திரை என்றும் கூறியுள்ளார். ஒருமுக எழினியும் கரந்துவரல் எழினியும் பாத்திரங்கள் மறைந்து வருவதற்கே பயன்பட்டன என்று கூறும் அவர், அவ்விரு எழினிகளுக்கும் உள்ள வேறுபாட்டைத் தெளிவுபடுத்த வேண்டும் அல்லவா? இரண்டிற்கும் உள்ள வேறுபாடு இது என்று அவர் எதையும் விளக்கமுறக் கூறவில்லை.

முற்சொன்ன 'பாத்திரம் மறைந்து வருமிடத்து இடப்பட்ட திரையே கரந்துவரல் எழினி' என்ற கருத்திற்கு விளக்கம் தரும் குறிப்பில் அவர், 'சூரபதுமன் போர்' பற்றிய கூத்தில் வரும் சடங்கை உதாரணம் காட்டி எழுதும் பகுதியை ஊன்றிக் கவனியுங்கள்.

> *முருகன் கோயில்களில் ஆறு நாட்கள் கந்தபுராணம் படித்து, இறுதிநாள் சூரன்போர் நடக்கும். இது முருகனுக்கும் சூரபத்மனுக்கும் நடந்த போரைக் குறிக்கும் ஒரு சடங்கு. இதில் முருகனின் படிமமும் சூரபத்மனின் பெரும் உருவச் சிலையும் வீதிவலம் எடுத்து வரப்படும். அப்பொழுது சூரன் ஆட்டம் நிகழும். பலர் சேர்ந்து சூரபத்மனின் சிலையைத் தோள்களிலும் கைகளிலும் சுமந்து ஆட்டுவார்கள். இது ஒருவகையில் பெரும் பொம்மையாலான பாவைக் கூத்து. இப்பாவைக் கூத்தில் ஒரு கட்டத்தில் சூரபத்மனைக் கறுப்புக் குடையால் மறைத்துக் கொண்டு ஆட்டுவார்கள். இங்கு கவனத்துக்குட்படுவது குடையின் பயன்பாடே. குடை சூரபத்மன் மாயையால் மறைந்து வருவதைக் குறிக்கும். குடை கரந்துவரல் எழினியின் தன்மையைப் பெறுகின்றது. குடைக்கூத்தில் முருகன் குடையை ஒருமுக எழினியாகப் பிடித்து ஆடியதற்கும், சூரன்போரில் குடையைக் கரந்துவரல் எழினியாகப் பிடித்து ஆட்டுவதற்கும் பயன்பாட்டில் வேறுபாடு உள்ளது*[45]

என்று கூறுகிறார்.

இங்கே, 'குடைக்கூத்தில் முருகன் குடையை ஒருமுக எழினியாகப் பிடித்து ஆடியதற்கும், சூரன்போரில் குடையைக் கரந்துவரல் எழினியாகப்

பிடித்து ஆட்டுவதற்கும் பயன்பாட்டில் வேறுபாடு உள்ளது' என்பது சரியானதே. ஆனால், அந்த வேறுபாடு என்ன என்பதை அவர் எளிதில் புரியும்படி விளக்கிக் கூறவேண்டுமல்லவா அப்படி எந்த விளக்கமும் அவர் தரவில்லை. அவர் முருகன் பயன்படுத்திய ஒருமுக எழினிக்கும் சூரபதுமனை யாண்ட பொருமுக எழினிக்கும் இடையே உள்ள வேறுபாட்டைச் சற்றுத் தெளிவுற விளக்கியிருக்கலாம். சரி. நாம் இதனை விளக்க முயல்வோம்.

முருகன் ஆடிய குடைக்கூத்தில் குடையின் பயன்பாடு என்ன? அடியார்க்குநல்லாரின் கருத்துப்படி, அவுணர் தாம் போர்செய்து ஆற்றாது வருத்தமுறும்போது, முருகன் தன் கையில் வைத்திருந்த குடையை முன்னே சாய்த்து அதுவே ஒருமுக எழினியாக நின்று ஆடினான். இங்கே குடையின் பயன்பாடு என்ன? அவுணர் பார்வையில் முருகன் தன்னை மறைத்துக் கொள்வதா? இல்லை.

இது காட்சிமாற்ற உத்தி. அவுணர் தோற்றுப் போயினர். வெற்றிபெற்ற முருகன் வேறு இடத்திற்கு வந்து, வெற்றிக்கூத்தினை ஆடுகிறான். இதை இன்று ஒளி உத்தியில் காட்டிவிடலாம். அன்று அவர்களுக்கு ஒருமுக எழினியே காட்சிமாற்ற உத்தியாக உதவியது. ஒருமுக எழினி இட்டு ஆடினால், அது வேறு இடத்தைக் குறிக்கும். அரங்கில் காட்டக்கூடாத — துகிலுரியும் காட்சி போன்ற — 'அவையில் காட்சி'களையும் ஒருமுக எழினியை இட்டுக் காட்டுவர். இப்படி ஒருமுக எழினி பல நிலைகளில் அரங்க உத்தியாகப் பயன்பட்டது. அக்கால மக்கள் அவற்றைப் புரிந்துகொள்வதில் பழகியிருந்தார்கள் எனத் தெரிகிறது.

சூரன்போர்ச் சடங்கில் குடையின் பயன்பாடு என்ன? முருகனின் பார்வையிலிருந்து தப்பிக்க சூரபதுமன் தன் மாயசக்தியால் தன்னை மறைத்துக்கொள்வது ஆகும்.

இரண்டிற்கும் என்ன வேறுபாடு? அங்கே கதாநாயகன் மறைக்கப் படுகிறான்; இங்கே 'வில்லன்' மறைக்கப்படுகிறான். கதாநாயகனை மறைத்தால் அது ஒருமுக எழினி; வில்லனை மறைத்தால் அது கரந்துவரல் எழினி. அப்படியா? இல்லை! இல்லை! இதைப் பின்னர்த் தெளிவுசெய்வோம்.

> அவுணர் தாம் போர் செய்தற்கு எடுத்த படைக்கலங்களைப் போரிற்கு ஆற்றாது போகட்டு வருத்தமுற்றவளவிலே முற்கூறிய முருகன் தன் குடையை முன்னே சாய்த்து அதுவே ஒருமுகவெழினியாக நின்றாடிய குடைக்கூத்தும்

என்பர் அடியார்க்குநல்லார். குடைக்கூத்தை ஒரு நாடகமாக நடித்தால், போர் என்ற நிகழ்ச்சி தொடங்கி, கூத்தின் இடையில் இடப்படும் திரையை (குடையை) 'ஒருமுக எழினி' என்று சுட்டுவது சரியா? என்ற கேள்வியை, **ஒருமுக எழினியை 'அறிமுகத்திரை' என்று கூறும் இளைய பத்மநாதன் எழுப்பியிருக்க வேண்டும்.** அவர் அடியார்க்கு நல்லார் சொல்லிவிட்டாரே என்பதற்காக, முருகன் சாய்த்து ஆடிய குடையை ஒருமுக எழினி என்றே

ஒத்துக்கொள்கிறார். சூரபதுமன்முன் சாய்த்த குடையை மட்டும் 'கரந்துவரல் எழினி' என்று வேறுபடுத்திப் பேசுகிறார். இதிலுள்ள குழப்பத்தைச் சற்றுப் பின்னே தெளிவுசெய்வோம்.

அதற்கு முன்னுரையாக இங்கே ஒன்றைக் கூறலாம். **ஒருமுக எழினி பாத்திர அறிமுகத்திற்குப் பயன்படும் 'அறிமுகத்திரை' என்பது தவறு. கரந்துவரல் எழினியே 'அறிமுகத்திரை'** எனல் வேண்டும்.

'கரந்துவரல் எழினி' – பெயர்ப் பொருத்தம் யாது?

ஒருமுக எழினி, பொருமுக எழினிகளைப் போலவே 'கரந்துவரல் எழினி' என்ற பெயரை வைத்துப் பார்க்கும்போது 'மறைந்துவரும் எழினி' என்ற காரணத்தால் பெற்ற பெயரே என்பது தெரிகிறது. அரும்பதவுரையாசிரியர் 'மேல்கரந்துவரல் எழினி' என்பதாலும், 'மேற்கட்டுத்திரையாக' என்று அடியார்க்குநல்லார் கூறுவதாலும், அப்படி அரங்கின்மேலே கட்டி மறைத்து நிறுத்துவது சாத்தியம் என்பதாலும், **இது அரங்கின் கூரையில் (உத்தரப் பலகையில்) கட்டப்பட்டு, ஏற்றி நிறுத்தப்பட்டிருந்த திரை** என்று கொள்வதே சரியாகத் தோன்றுகிறது.

இக்கரந்துவரல் எழினியை வேண்டியபோது இறக்கி, தேவை முடிந்ததும் அதனைத் திரும்பவும் மேலே ஏற்றிக் கூரையில் மடிந்து நிற்பதாக இதனை இயக்கினர் என்று கருதலாம்.

ஒருமுக எழினி, பொருமுக எழினிகளைப் போல கரந்துவரல் எழினி எப்போதுமே பார்வையாளர் பார்வையில் இருக்காது. வேண்டியபோது திடீரென்று இறங்கி வரும். அதனால்தான் இது 'கரந்துவரல்' என்ற அடைமொழியைப் பெற்றது.

கரந்துவரல் எழினியின்பின் பாத்திரம் மறைந்துவருமா?

இதன்பின்னால் ஒரு பாத்திரம் மறைந்து வருவது வழக்கம். அரங்கில் ஒரு பாத்திரம் அறிமுகமாகும்போது தொடக்கத்தில் இது இடப்படும். இதன்பின் மறைந்துநின்று, பாடல் ஒலிக்க, அதன் பிறகே முகம்காட்டுவர். **வஞ்சகமான எண்ணத்தோடு வரும் தீயமாந்தர் அரங்கில் தோன்றி உலவும்போது மட்டும் இத்திரை அங்குமிங்கும் நகர்த்தப்படும்.**

சீவகசிந்தாமணியின் நச்சினார்க்கினியர் உரை கரந்துவரல் எழினியைத் தெளிவுற அறிய உதவுகிறது. காந்தருவதத்தையார் இலம்பகத்தில் வரும் அனங்கமாலையின் ஆட்டத்தை,

> ***தோற்பொலி முழவும் யாழும் துளைபயில் குழலும் ஏங்கக்***
> ***காற்கொசி கொம்பு போலப் போந்துகைத் தலங்கள் காட்டி***
> ***மேற்பட வெருவி நோக்கித் தானையை விட்டிட்டு ஒல்கித்***
> ***தோற்றினாள் முகஞ்செய் கோலந் துளக்கினாள் மனத்தை எல்லாம்***
>
> *(சீவக. 675.)*

என்ற பாடலுக்கு உரையெழுதும் நச்சினார்க்கினியர்,

> *தானை-கரந்துவரல் எழினி; 'வழுவில் கேள்வி நன்னூல் உணர்ந்தோர், எழினி தானே மூன்றென மொழிப', 'அவைதாம், ஒருமுக எழினியும் பொருமுக எழினியும், கரந்துவரல் எழினியும் எனமூவகையே'; இராசதானியிலும் அரங்கிலும் கோலம் மறைத்துவரும் இடத்தில் இட்ட திரைகள்*[46]

என்பர். 'இராசாதானி' என்றது அரசவை. அரசன் பொழுதுபோக்கும் கேளிக்கை நிகழ்ச்சி நிகழும்போதும் தேவை கருதி இந்த மூவகை எழினிகள் நச்சினார்க்கினியர் காலத்திலும் பயன்பாட்டில் இருந்த செய்தியை அறியலாம்.

மேற்சுட்டிய பாடலில் அனங்கமாலை ஆடவரும்போது, அரங்கில் ஒரு திரைமறைவில் நிற்கிறாள்; அத்திரை முந்தானைபோல, 'தானை' எனப்பட்டது; தானையை விட்டிட்டு ஒல்கி அவள் உருவு காட்டினாள். பாட்டில் வந்த 'தானை' என்றது 'கரந்துவரல் எழினி' என்பர் நச்சினார்க்கினியர். **கரந்துவரல் எழினியில் மறைந்துநின்றே ஒரு பாத்திரம் அறிமுகமாவது நச்சினார்க்கினியர் காலம் வரையிலும் வழக்கத்தில் இருந்ததாகத் தெரிகிறது. கரந்துவரல் எழினியில் மறைந்த நிலையில் தன் கைகளையும் காலடைவுகளையும் அவையோர்க்குக் காட்டி ஆடுவர். அதன்பின் உருவு காட்டுவர்; அல்லது, பொருமுக எழினியின் பக்கம்போய் மறைந்து நிற்பர். இதுவே** பழந்தமிழ் நாடக மரபு.

இங்கே அனங்கமாலை கரந்துவரல் எழினியில் ஆடி, சிறுபொழுது தன் காலடைவு கையசைவுகள் காட்டி நடித்ததும் அவையோர்க்குத் தன் தோற்றத்தை வெளிப்படுத்தினாள் என்று வருணிக்கப்பட்டுள்ளது. இவ்வாறு ஆடுதல் இன்றைய தெருக்கூத்திலும் உண்டு. அறிமுகமாகும் பாத்திரம் இருவர் பிடித்துவரும் பிடிதிரையின் பின்னே நின்று ஆடுவது அறிமுக முறை.

கரந்துவரல் எழினியின் பின்னே அனங்கமாலை இவ்வாறு ஆடுவதால், **கரந்துவரல் எழினியே அறிமுகத்திரை** ஆகும்.

ஒரு பாத்திரம் அரங்கில் முதன்முதலாகத் தோன்றும்போது கரந்துவரல் எழினி இறக்கப்படும். அப்பாத்திரம் மறைவிலிருந்து வெளிப்போந்து உருவுகாட்டி ஆடத் தொடங்கும்போது, அதாவது கரந்துவரல் எழினியின் தேவை முடிந்ததும் அதனை மேலேற்றி மறைப்பர். இவ்வாறு கரந்துவரல் எழினியின் பின்னே மாந்தர் மறைந்து வருதல் வழக்கமாகும். இதன் காரணமாகவே இது கரந்துவரல் எழினி என்ற பெயரினைப் பெற்றது.

கரந்துவரல் எழினியின் நிலையிடம் எது?

'வலக்கால் முன்மிதித்து ஏறி அரங்கத்து வலத்தூண் சேர்தல் வழக்கெனப் பொருந்தி' என்று அரங்கேற்றுகாதையில் மாதவி அரங்கில் நுழையும் இடம்

பற்றிப் பின்னர்க் கூறுவதால், அந்த வலத் தூண் அருகில் நுழைவாயிலி லிருந்து வருவாரை மறைத்தாற்போல, இது மேலிருந்து அரங்கில் இறக்கப்படும் என அறியலாம். பார்வையாளர் பார்வைக்கு நேர்எதிரே 'நேர்திரை'யாகப் பின்னரங்கின் வலது பக்கமாகக் கரந்துவரல் எழினி தன் நிலையிடத்தைக் கொண்டது. மேலும், இதற்கு நிலையான ஒரு நிலையிடம் என்று சுட்டமுடியாதபடி இது சற்றே முன்னும் பின்னுமாகவும், இடமும் வலமுமாகவும் நகரும் இயல்பினதாகவும் இருந்தது எனக் கருதலாம்.

இதன் பின்னே மறைந்து ஆடும் பாத்திரத்தின் நகர்வுக்கு ஏற்பப் பக்கவாட்டில் அல்லது முன்னும் பின்னுமாக நகர்ந்து போவதும் வருவதுமாக இது இயக்கப்பட்டது.

அடியார்க்குநல்லார் மேற்கோள் காட்டிய மேற்சுட்டிய ஊர்வசி-சயந்தன் சாபவரலாற்று நூற்பாவில் வரும் செய்தியால் இப்படிக் கருத வாய்ப்பு உண்டு.

கரந்துவரல் எழினியொடு புகுந்தவன் பாடலில்

என்பதில், 'கரந்துவரல் எழினியொடு' என்று வரும் 'ஒடு' என்னும் மூன்றாம் வேற்றுமை உருபு, கரந்துவரல் எழியின் கூடவே சயந்தன் நகர்ந்தான் என்ற பொருள் தருவதாக உள்ளது. 'பாடலில்' என்பதனால் அப்போது பாடுவார் நாடகப் பாடலை நீட்டி இசைத்துப் பாடுவர் என அறியலாம். பாடல் பின்னணியில் கரந்துவரல் எழினியொடு வந்து ஆடுவார் சில கைத்தலங்களும் அடைவுகளும் காட்டி நடிப்பார்கள். பின்வலத்தூண் அருகே இறங்கிய கரந்துவரல் எழினி, ஆடிடம் நோக்கி அரங்கின் மையப்பகுதிக்கு வருகிற சயந்தனின் நகர்வுக்கு ஏற்ப முன்னோக்கி வந்து, பிறகு அவன் பொருமுக எழினிக்குப் போவதற்கு வசதியாக அது திரும்பிப் பின்னோக்கி நகர்ந்து, பின்வலத்தூணை அடைந்திருக்கலாம். இவ்வாறு முன்னும் பின்னும் வலமும் இடமும் நகர்வதற்கு வசதியாக இதன் எந்திர அமைப்பு அமைந்திருந்தது. அதனைக் கம்மியர் பொருத்தமுற இயக்கினர்.

கரந்துவரல் எழினிக்குக் குறித்த நிலையிடம் என்று ஒன்று கூறமுடியாது. அதனால்தான் உரையாசிரியர்கள் பொருமுக எழினிக்கு மட்டும் நிலையிடம் கூறவில்லை.

கரந்துவரல் எழினியொடு புகுந்தவன் பாடலில்

என்பதைத் தொடர்ந்து,

பொருமுக எழினியிற் புறந்திகழ் தோற்றம்
யாவரும் விழையும் பாவனை யாகலின்

என்ற அடிகள் வந்துள்ளதால், குறிப்பிட்ட வஞ்சக எண்ணத்துடன் வரும் கதைமாந்தர் கரந்துவரல் எழினியோடு வந்து, பாடலுக்கு ஆடி, அதன்பின் பொருமுக எழினியின் புறம்போய் நிற்பது வழக்கம் என்ற உண்மையை அறியலாம்.

இத்திரையின் அகலம் எவ்வளவு?

ஒரு மனிதர் தன் இருகைகளையும் பக்கவாட்டில் நீட்டினால் எவ்வளவு அகலம் வருமோ அந்த அளவு அகலமுடைய திரையாக இருக்க வேண்டும். சுமார் 5 அடி அகலமுடையதாக – 8 அடி உயரமுடையதாக – அரங்கின் பலகையோடு உராய்ந்து படியாமல் சுமார் ஓரடி உயர்ந்தும் – உத்தரப் பலகையில் ஒட்டாமல் ஓரடி தாழ்ந்தும் நிற்பதாக இது இருக்கும். மேல்கூரையிலிருந்து வேண்டியபோது இறக்கியும் ஏற்றியும் இயக்கப்பட்ட திரை இது.

இனி, 'ஆகாயசாரி' என்பதன் சரியான பொருளை அறிவோம்.

'ஆகாயசாரி' என்றதன் பொருள்?

"மேற்கட்டுத் திரையாக நிற்பது ஆகாயசாரிகளாய்த் தோன்றுவார்க்கென" என்றது, 'ஆகாயசாரிகளாய் – வானத்தில் சஞ்சரிக்கும் தேவர்களாய் வேடமேற்றுத் தோன்றுவார்க்கு' என்று பொருளாகுமா? அப்படி ஆய்வாளர்கள் பொருள் கொண்டதாலேயே குழப்பம் வந்தது.

அடியார்க்குநல்லார் கூறுவதை வைத்து ஆய்வாளர்கள் 'வான வெளியில் சஞ்சரிக்கும் நாரதர் போன்றவர் அரங்கில் தோன்றுவதற்குப் பயன்படும் திரை' என்றே கருதத் தொடங்கினர்.

> *மேற்கட்டுத் திரையாய் நிற்பது ஆகாயசாரிகளாய் வான்வெளியிலிருந்து தோன்றுவோராகக் காட்டப்படுநர்க்குப் பயன்படுத்துப்படுவது*[47]

என்று வீ.ப.கா.சுந்தரம் கருதுகின்றார். இக்கருத்து தவறானது எனச் சிலர் மறுப்பர். ம.மனோகர்,

> *அது நாடகத்தில் வானத்தில் சஞ்சரிக்கும் வானவர், கந்தர்வர், சாரணர் போன்ற ஆகாயசாரிகளாய் வேடமேற்றுத் தோன்றுவார்க்காக இடப்படும் திரை என்பது அடியார்க்கு நல்லார் கருத்தாகத் தோன்றுகிறது. அதற்கு ஆதாரம் இல்லை*[48]

என்று கூறுகிறார். அரங்கேற்றுகாதையின் நாடகக்கூறுகளை ஆராய்ந்த கோ.கருணாகரன்,

> *கரந்துவரல் எழினி என்பது ஆகாயசாரிகளாய் வேடமேற்றுத் தோன்றுவார்க்காக இடப்படும் திரை என்ற அடியார்க்கு நல்லார் கருத்து, மாதவி அரங்கேறிய இக்காட்சிக்குப் பொருந்துவதாக இல்லை*[49]

என்று மறுத்துரைக்கிறார். உடன்படுவோரும் மறுப்போருமாகிய இரு சாராருமே, 'ஆகாயசாரிகள்' என்பதை, 'ஆகாயத்தில் சஞ்சரிக்கும் வானவர் முதலானோர்' என்ற பொருளிலேயே கொண்டனர் என்பதில் ஐயமில்லை. இவ்வாறு பொருள்கொண்டதே அடிப்படையில் நேர்ந்த பிழை.

'ஆகாய்சாரி' என்பது பொருள்மயக்கம் தரும் ஒரு சொற்றொடர்.

'ஆகாயசாரி' என்றது ஆகாயத்தில் சஞ்சரிக்கும் வானவர்களைக் குறிக்காது; ஆட்டத்தின் கரணங்களில் இது காலடைவுகளில் 'மிகை அசைவு' காட்டும் ஒருவகைக் கரணம் (பாவனை) ஆகும்.

'கரணம்' என்பது கைகளால் ('கர'த்தால்) காட்டும் பாவனை என்று பொதுவாகக் கூறுவர். ஆனால், கை மட்டுமன்று, கால்களாலும் காட்டும் அடைவுகளும் கரணம் எனப்படும். கரணம் என்றால் நடிப்புவினை, செயல் என்பது பொருள். அது 108 வகை என்பர். தஞ்சாவூர், சிதம்பரம், கும்பகோணம் கோயில்களில் சிலவகைக் கரணங்கள் சிற்பங்களாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன.

நாடகமாடுவார் கைகளாலும் கால்களாலும் செய்யப்படும் இந்தப் பல்வேறு கரணம் சில முக்கிய உறுப்புக்களைக் கொண்டது. நிலை, நிருத்தஹஸ்தம், ஜாரி, ஸாரி என்பன முக்கியமானவை. இவற்றுள் 'ஆகாச ஸாரி' என்பதைத்தான் 'ஆகாயசாரி' என்றார் அடியார்க்குநல்லார்.

கால் முழுமையாக – தொடையிலிருந்து தொடங்கிப் பாதம் வரையிலும் – காலுக்கான அர்த்தமுள்ள அசைவுக்கு 'ஸாரி' என்று பெயர். ஸாரிகளின் அடிப்படையில்தான் ஆட்டத்தின் கரணங்கள் செய்யப்பட்டன. 'ஆகாசஸாரி' என்பது, ஆகாயத்தில் காலைத் தூக்கி-உயர்த்தி-நீட்டி-வீசி-குதித்து-தாண்டி – இப்படிப் பல அசைவுகளால் பார்வையாளர்களுக்குப் பொருள் உணர்த்துவது ஆகும். ஆகாயசாரி என்பது ஆகாயத்தில் பறப்பது அல்ல; வெளி. வெளிதான் அரங்கின் வெளியில் பாதம் பூமியில் படிந்தும் உயர்த்தியும் ஆடுவது ஆகாயசாரி. இப்படி ஆடும் ஆகாயசாரிகள் பதினாறு என்பர். இது நாடகத்தின் பழைய மரபு என்று பத்மா சுப்பிரமணியம் விளக்கிக் கூறுகின்றார்.[50]

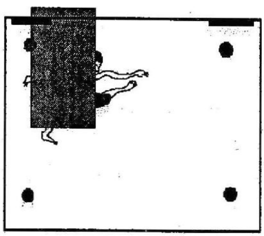
உதாரணமாக, 'கள்ள எண்ணத்தோடு ஒருவன் வருகிறான்' என்பதைப் பார்வையாளர்க்கு அறிமுகப்படுத்தும்போதே அவனை அரங்கில் எப்படிக் காட்டலாம்?

திடீரெனக் குதித்து – பூமியில் படிந்து – பதுங்கிக் குனிந்து – காலை நீட்டி – பாதத்தை உயர்த்தி – காலை வீசி – தாண்டி – இவற்றிற்கேற்பக் கைகளையும் படரவிட்டவாறு நடித்தால் பார்வையாளர் அந்தப் பாத்திரத்தின் கள்ளத்தன்மையைப் புரிந்துகொள்வர். வஞ்சக எண்ணத்தோடு வரும் கொடியோன் (Villain) தோன்றும் காட்சியில் இத்தகைய நடிப்பு தேவைப்படும். கள்ள மனம் கொண்ட அனைத்துப் பாத்திர அறிமுகத்திற்கும் இது பொருந்தும்.

இந்திரன் மகன் சயந்தன் அரங்கில் நுழையும்போது நடிக்கும் நடிப்பு ஆகாயசாரி ஆகும். இத்தகைய ஆகாயசாரிகளுக்கு இடப்படும் திரை கரந்துவரல் எழினி என்றார் அடியார்க்குநல்லார். ஊர்வசி சாபம் பற்றிய நூற்பாவில்,

கரந்துவரல் எழினியொடு புகுந்தவன் பாடலில்

என்று 'கரந்துவரல் எழினி' சுட்டப்பட்டிருப்பதைக் காணலாம். அதற்கேற்ற கோலப்புனைவு புனைந்து, அதற்கேற்ற இசைப் பின்னணியும் அமைத்து உரிய நடனமுறைப்படி ஆடியவாறே அப்பாத்திரம் கரந்துவரல் எழியோடு முன்னோக்கி நகர்ந்து ஆடிடம் வருதல் மரபு. உடலைப் படிந்து, காலைத் தூக்கி, உயர்த்தி, நீட்டி, வீசி, தாண்டி, குதித்து வரும் பாவனைகளான 'ஆகாயசாரிகள்' கரந்துவரல் எழினியின் மறைவில் செய்யப்படும். சயந்தன் கரந்துவரல் எழினியோடு நுழைகிறான். பாடல் ஒலிக்கிறது. பாடலின் பின்னணியில் அவன் ஆகாயசாரிகள் காட்டியவனாக, கரந்துவரல் எழினியோடு முன்னேறி ஆடிடம் வந்து, பிறகு கரந்துவரல் எழினியோடு பின்னோக்கி நகர்ந்து, பின்வலத்தூண் வந்ததும் நழுவிப் பொருமுக எழினியின் புறம்போய் நிற்கிறான். இதனால், **கரந்துவரல் எழினி பின்வலத்தூண் அருகிலேயே மேலிருந்து இறங்கும் நிலையிடம் கொண்டது** என்பது புலனாகின்றது.



'கதாநாயகனை மறைத்தால் அது ஒருமுக எழினி; வில்லனை மறைத்தால் அது கரந்துவரல் எழினி. அப்படியா?' என்று ஒரு கேள்வியை எழுப்பி, அதனைப் பின்னர்த் தெளிவுறுத்துவோம் என்றோம். கள்ள எண்ணத்தோடு வரும் சூரபத்மனை (வில்லனை) மறைத்து வருவது கரந்துவரல் எழினி ஆகும். அவன் மாயமாய்ப் பதுங்கி ஆகாயசாரிகள் காட்டி மாயஞ்செய்வதை மறைத்துக் காட்டுவதால், அக்கூத்தில் மறைக்கப்படும் குடை கரந்துவரல் எழினியின் பங்கினை ஆற்றுகிறது.

சயந்தனைக் கூறுமிடத்தில் அவன் கதாநாயகன்; எனினும் கள்ள எண்ணத்தோடு வந்தான். ஆகாயசாரி காட்டியே சயந்தன் தோன்றியிருக்க வேண்டும். அப்போதுதான் அவனது கள்ள உள்ளம் பார்வையாளர்க்குப் புலனாகும். இங்கே கரந்துவரல் எழினி சயந்தன் என்ற பாத்திரத்தை அறிமுகப் படுத்தும் திரையாகவும் பயன்படுகிறது. இதனால் **'அறிமுகத்திரை' கரந்துவரல் எழினியே** ஆகும்.

மாதவியின் அரங்கேற்றத்திலும், அவள் அரங்கின் வலத்தூண் சேர்ந்த நிலையில் அவளை மறைத்து அறிமுகத்திற்கு ஏற்றதாக நிற்றலின் **மாதவியின் அறிமுகத்திரையாக இருப்பது கரந்துவரல் எழினியே** என்பதை அறிக.

கரந்துவரல் எழினியே பின்னர் தெருக்கூத்தில் இருவர் பிடித்துவரும் 'பிடிதிரை' ஆனது.

இக்கால மேடையிலுள்ள திரைகளில் 'சுருட்டு திரை' (Rolling Screen) என்றொரு திரை வகை உண்டு. மேலே சுருட்டிவைத்து மறைவாக இருந்து, வேண்டியபோது சுருண்டவாறே கீழிறங்கி வரும். இது மேற்கட்டாகக் கட்டி, மறைந்திருந்து கீழே இறக்கப்படுவதால், 'கரந்துவரல் எழினி' இப்படி இருந்திருக்குமோ எனவும் சிலர் நினைக்கின்றனர். இவ்வகை எழினி சிலப்பதிகாரக் காலத்திலும் அடியார்க்குநல்லார் காலத்திலும் இல்லை என்று உறுதியாகச் சொல்லலாம். இருந்திருப்பின் அதுபற்றிய குறிப்பினை உரைகளில் நாம் கண்டிருக்கக் கூடும். அப்படி எந்தத் தடையமும் கிடைக்கவில்லை என்பதனை மனங்கொள்ள வேண்டும்.

அரங்கில் கொடியோன் (Villain) கள்ள மனத்தோடு தோன்றும் காட்சிகளில், அவனுடைய தோற்றம் பார்வையாளர் கண்களுக்கு இலைமறை காயாக மறைத்துக்காட்ட உதவுகின்ற திரை கரந்துவரல் எழினி. அவ்வெழினி அரங்கின் மேலே மறைந்திருந்து வேண்டியபோது கீழிறங்கி வருவதால் கரந்துவரல் எழினி என்று அழைக்கப்பட்டிருக்கிறது.

வஞ்சகமான எண்ணங்களை நெஞ்சிலே கரந்துவரும் மாந்தர் தோன்றும்போது இடப்படும் திரை என்ற காரணத்தாலும் இது கரந்துவரல் எழினி எனப்பட்டது என்றும் கூறலாம்.

மூவகை எழினிகளிலும் படங்கள் தீட்டப்பட்டிருக்கலாம் என்று சில ஆய்வாளர்கள் கருத்துத் தெரிவிப்பதையும் காண்கிறோம். மூவகை எழினிகளை தா.ஏ.ஞானமூர்த்தி,

> இவை ஒருவேளை வெவ்வேறு காட்சிகளுக்கேற்ற வெவ்வேறு திரைகளாக இருக்கலாம்[51]

என்று கருதுகிறார். தர்பார் ஸீன், காடு ஸீன், நந்தவன ஸீன் என்று இற்றைக்கால நாடகங்களில் படம் வரைந்த திரைகளை இடுவதை மனங்கொண்டு சிலர் இவ்வாறு கருதுவர். கேடயங்களில் காடு தீட்டிய படம் இருந்ததைச் சிலப்பதிகார ஊர்காண்காதை காட்டுகிறது. 'கானப் படமும்' (சிலப். 14: 173 — 'காடு எழுதின கடகு') என்பது இதற்குச் சான்று. ஆனால் நாடக எழினிகளில் இத்தகைய படங்கள் எழுதியதற்குச் சான்று இல்லை. காட்சிகளுக்கு ஏற்ற படத்திரை அமைப்பது தமிழ்நாடகத்தில் பண்டைய வழக்கமில்லை.

> ***ஏதம்ஒன் றின்றிப் பூம்பட்ட எந்திர எழினி வீழ்த்தார்*** *(சீவக.740),*
> ***பூம்பட்ட எந்திர எழினி வாங்கி*** *(சீவக.838)*

இங்கு வந்துள்ள 'பூம்பட்ட' என்னும் தொடர் 'பூக்கள் வரையப்பட்ட' எந்திர எழினி என்றே அர்த்தப்படுவது காணலாம்.

அரிதரங்கில்,
செய்தெழினி மூன்றமைத்துச் சித்திரத்தாற் பூதரையும்
எய்த எழுதி இயற்று

என்று பரதசேனாபதியம் என்னும் நூலில் மூன்று எழினிகளும் 'சித்திரத்தால்' புனையப்பட்டுப் பூதரை எழுதிய செய்தியைத் தருகிறது. ஆனால், உரையாசிரியர்கள் எவரும் இந்த மூவகை எழினிகளில் சித்திரமோ பூதர் படமோ இருந்ததைச் சொல்லவில்லை. பூதரைத் தனியே எழுதி அரங்கின் நெற்றியில் வைத்த செய்தி உள்ளதே தவிர, மூவகை எழினிகளில் ஓவியம் எழுதிய செய்தி இல்லை.

மதுரைக்காஞ்சி கூறும் நாடகப் பின்திரையில் பூவும் புகையும் கொற்றவையும் பசுக்களும் ஓவியமாகத் தீட்டப்பட்டிருந்த செய்தி கிடைக்கிறது. பிற்காலத் தெருக்கூத்துத் திரையில் பூக்களும் சரஸ்வதியும் ஓவியமாகத் தீட்டப்பட்டிருப்பது தெரிகிறது. இவைபோல், சிலப்பதிகாரம் காட்டும் மூவகைத் திரைகளிலும் பூக்கள் தீட்டிய ஓவியங்கள் இடம்பெற்றிருக்கவும் கூடும். இது பற்றித் தெளிவான ஒரு முடிவுக்கு வரமுடியவில்லை. இது மேலாய்வுக்கு உரியது.

மூவகை எழினிகள் – ஆய்வு முடிபுகள்

மூவகை எழினிகளை ஆராய்ந்து பார்த்ததில் கீழ்க்கண்ட முடிபுகள் உறுதியாகின்றன.

1. ஒருமுக எழினி மேடையின்முன் (பார்வையாளரை நெருங்கி) இருக்கும் இடத்தூண் அருகில் நிலையிடமாகக் கொண்டு வலம்-இடமாக நகரும் உருவுதிரையாகும். அரங்கில் குயிலுவ மாக்களும் பிறரும் வந்து நிற்கும்வரை, அரங்கின் காட்சியை மறைத்தற்கு ஒருமுக எழினி பயன்படும். இவ் ஒருமுக எழினி உருவி இடத்தூணை நிலையிடமாகக் கொள்ளும் தருணத்தில், தோரிய மகளிர் இடத்தூணை நெருங்கி வந்து நின்று வாரம் இரண்டு பாடினர். இது அறிமுகத்திரை ஆகாது. நாடக நிகழ்வின்போது இடையிடையே காட்சி மாற்றத்தை உணர்த்துதல், 'அவையில் கிளவி' போன்ற காட்சிகளை இடக்கரடக்கலாக மறைத்துக் காட்டல் போன்ற அரங்க உத்தியாக ஒருமுக எழினி பயன்பட்டது.

2. பொருமுக எழினி இரண்டு பாதியாக அமைந்தது. வலப்பக்கத்தூண் இரண்டிலும் ஒவ்வொரு பாதியும் நிலையிடமாகக் கொண்டு ஒன்றுக்கொன்று எதிரெதிரே பொருந்தி நிற்கும். இதன் பயன்பாடு, அரங்கில் ஆடுவார் (நடிப்பவர்) அறியாதபடி - அதே நேரம் பார்வையாளர் அறியும்படி பிறிதொரு பாத்திரம் (நடிகர்) வந்துநின்று ஒற்றறிவது போலவோ, மறைந்து காண்பது போலவோ காட்சியை விறுவிறுப்பேற்றி அமைக்க உதவும். பொருமுக எழினியின் புறத்தே நிற்பாரும் அரங்கில் நிற்பாரும் ஒருவர்

பார்வையில் மற்றவர் சித்திரம்போல் நிழல் தோற்றமாக – அடுத்தது காட்டும் பளிங்குவழிக் காணும் காட்சி போலத் தோன்றுவர். (மாதவியின் தனிநடிப்பு நாடகத்திற்குப் பொருமுக எழினி தேவையற்றது என்று கருதுதல் தவறு. தனிநடிப்பிலும் வேறு வேறு பாத்திரமாக நடித்து ஆடும் வேறுவேறு நிலைகளில், ஒருத்தியே நாயகப்பத்தியில் நின்று ஒரு பாத்திரமாகவும், பொருமுக எழினியின் புறத்தே நின்று வேறொரு பாத்திரமாகவும் நடிக்கப் பொருமுக எழினி துணைசெய்யும்.)

3. கரந்துவரல் எழினி, அரங்கின்மேல் உத்தரப் பலகையிலிருந்து வளையம், சக்கரங்கள் வழியே கயிறுகளால் தொங்கவிடப்பட்ட ஒரு திரையாகும். இது அரங்கில் முன்பின்னாகவும் வலம்இடமாகவும் சற்றே நகர்த்தி இயக்கக்கூடிய தன்மையதாக இருக்கும். பாத்திரம் மறைந்துவருதற்கு உதவும். மேடையின் பின்வலத்தூண் அருகில், சுமார் நான்கு அல்லது ஐந்து அடி அகலத்திரையாக – மறைத்து நிற்கும் இத்திரை, பாத்திரம் 'அந்தரசாரிகள்' என்னும் கரணவகைகள் காட்டி நடிக்க வசதியான அளவு அகலமுடைய திரையாக இருந்தது. வலத்தூண்களில் பொருமுக எழினி பக்கத்திரையாக இருக்க, பின்வலத்தூணருகே, பார்வையாளர் பார்வையில் நேராகப்படும் 'நேர்திரை'யாகக் கரந்துவரல் எழினி மேலிருந்து இறக்கி, தேவைமுடிந்ததும் மேலே ஏற்றப்படும். பாத்திர 'அறிமுகத்திரை' இதுவாகும். தெருக்கூத்தில் இன்று இருவர் பிடித்துவரும் 'பிடிதிரை' இக்கரந்துவரல் எழினியின் எச்சம் என்பது தெளிவாகிறது.

4. மூவகைத் திரைகளிலும் சித்திரங்கள் தீட்டப் பட்டிருந்தன என்பதற்கு அழுத்தமான சான்றுகள் இல்லை. சங்க கால நாடகத் திரையில் பூ, அம்மன், பசு முதலான சில ஓவியங்கள் இருந்த மரபினை நோக்க, சிலப்பதிகாரக் கால எழினிகளிலும் பூ முதலான ஓவியங்கள் தீட்டப்பட்டிருக்கவும் வாய்ப்பு உண்டு.

மூவகை எழினி – வேறுபாடுகள்

ஒருமுக எழினி, பொருமுக எழினி, கரந்துவரல் எழினி என்னும் இம்மூவகை எழினிகளுமே தரையில் பாவி உராய்ந்து நிற்காமல், சுமார் ஓர் அடி உயர இடைவெளிவிட்டுத் தொங்குதல் என்பது பொது ஒற்றுமையாகும். அமைப்பு, அகலம், இயக்கம் முதலிய பண்புகளில் மூன்றனுக்கும் உள்ள வேறுபாடுகளைக் கீழ்க்காணும் அட்டவணையில் பகுத்துக் கூறுவோம்.

	ஒருமுக எழினி	பொருமுக எழினி	கரந்துவரல் எழினி
1	முன்இடத்தூண் நிலையிடம் ஆகும்.	வலத்தூண்கள் இரண்டையும் நிலையிடமாகக் கொண்டது.	உத்தரப் பலகையில் மடிந்து மறைந்து இருக்கும்
2	வேண்டியபோது வலமாகப்போய் வரும். தேவை முடிந்ததும் தன் நிலையிடத்தில் போய் நிற்கும்.	வலத்தூண்கள் இரண்டிற்கும் இடையே மறைத்த நிலையிலேயே நிற்கும்.	மேலிருந்து வேண்டிய போது இறங்கும். பணிமுடிந்தபின் மேலேறி மறையும்.
3	இது வலமும் இடமுமாக நகரும் 'உருவுதிரை'.	இரண்டு பாதியாக அமைந்து ஒன்றை ஒன்று பொருதிச் சேர்ந்தே இருக்கும் 'பக்கத்திரை'.	கரந்து வருவாரின் ஆட்டச் செயல்களுக்கு ஏற்றவாறு வலம்இடமாக, முன்பின்னாக நகரும் 'நேர்திரை'.
4	கயிறு, வளையம், சக்கரங்களால் கம்மியர் இயக்க இயங்கும்.	பாத்திரம் வெளிப்படும் போது தன் இருகையாலும் திரைகளை நகர்த்தி ஆடிடம் நுழைவர்.	வளையங்கள், சக்கரங்கள் இவற்றோடு வலம் இடம், முன்பின் எனப் பன்முக இயக்கம் கொண்டது.
5	அரங்கின் முன்னிரு தூண்களின் இடைவெளி அளவுக்குப் போய்வரும் அகலம் உடையது.	இருவலத்தூண் இடையேயுள்ள வெளியை இரு பாதியால் நிரம்பும் அகலம் உடையது.	4 அல்லது 5 அடி அளவு அகலம் உடையது.
6	காலடைவுகள் தெரியும் வகையில் இதன் உயரம் இருந்தது.	தலை மறையும் அளவு உயரம் உடையது.	உத்தரப் பலகையின் மேலிருந்து தொங்கும் உயரமுடையது.
7	நாடகநிகழ்வின் இடையே காட்சி மாற்றம், அவையில் காட்சி முதலியவற்றைக் காட்டுவதற்கான அரங்க உத்தியாகப் பயன்படும் திரை	இது பளிங்குபோல் மறுபுறம் இருப்பவரை ஓவியம்போலக் காட்டும் தன்மையது.	இதுவே பாத்திர அறிமுகத்திரை. இன்றைய தெருக்கூத்தின் பிடிதிரை இதன் எச்சம் ஆகும்.

ஓவிய விதானம்

'விதானம்' என்றது அரங்கை மூடிய மேல்பகுதி. மேடையில் ஆடுவாரின் தலைக்கு மேலாக அமைக்கப்பட்டிருந்த கூரை; மேல்கட்டுத் திரை அல்லது தட்டி போன்ற பலகை விரிப்பு விதானம் எனக் கருதலாம். அதில் ஓவியம் தீட்டப்பட்டு அழகுற இருந்ததால் 'ஓவிய விதானம்' எனப்பட்டது.

> ***ஓவிய விதானத்து உரைபெறு நித்திலத்து***
> ***மாலைத் தாமம் வளையுடன் நாற்றி***
> ***விருந்துபடக் கிடந்த அருந்தொழில் அரங்கத்து*** (அரங். 111-113)

என்று மாதவி ஆடிய அரங்கம் புகழப்படுகிறது. இதில் கூறப்பட்டுள்ள ஓவிய விதானம் என்பதை அரும்பதவுரைகாரர்,

> *சித்திரவிதானமான பல தொழில்களையு முடைத்தாகி*[52]

எனக் கூறுகிறார். அடியார்க்குநல்லார் இதனை,

> *ஓவிய விதானத்தென்றது - சித்திரவிதானத்தையு முடைத்தாயென்க*[53]

என்று பொருளுரைப்பர். மேலும் அவர்,

> *சந்திரன் குரு அங்காரனென்னும் வெண்ணீர்மை பொன்னீர்மை செந்நீர்மை யென்னும் புகழ்மையைத் தமக்குரிமையாகப் பெற்ற முத்துமாலைகளாற் சரியும் தூக்கும் தாமமுமாக நாற்றி யென்க*[54]

என்று உரையெழுதுவதனால், அந்த ஓவிய விதானமும் அரங்கின் பிற பகுதிகளும் பலவாறு புனையப்பட்ட செய்தியை அறிகிறோம். 'சரி' என்னும் கைவளையலும் 'உறி' என்னும் தொங்கு சரமும் மணிவடமும் எனப் பல்வேறு வகையில் அணி செய்யப்பட்டுப் புதுமையான தோற்றப் பொலிவுடன் அக்கால நாடக அரங்கம் விளங்கியது.

இவற்றால், விதானம் என்பது அரங்கின் கூரை போன்ற மேல் விரிப்பு எனக் கருதலாம். மேல்கட்டுத் திரையிலும் சித்திரம் தீட்டப்பட்டிருந்த செய்தியை அறிகிறோம். ஆனால், என்ன உருவங்கள் ஓவியமாகத் தீட்டப்பட்டிருந்தன என்பது தெரியவில்லை. பூக்கள், யானைகள் முதலிய உருவங்களைத் தீட்டி அழகுபடுத்தினர் என்று கருதலாம்.

> ***மரங்கொள் தச்சரும் கருங்கைக் கொல்லரும்***
> ***கண்ணுள் வினைஞரும் மண்ணீட் டாளரும்***
> ***பொன்செய் கொல்லரும் நன்கலம் தருநரும்***
> ***துன்ன காரரும் தோலின் துன்னரும்***
> ***கிழியினும் கிடையினும் தொழில்பல பெருக்கி*** (சிலப். 5 : 29-33)

என்று சிலப்பதிகாரத்தில் பின்னும் வருவதால், மரத்தச்சர், கொல்லர், ஓவியர், சுதைவேலை தெரிந்த குயவர், தையல்காரர் என்னும் பல்வேறு தொழில் கலைஞர்கள் நிலைபெற்ற புகாரில் அரங்கை அழகுற அமைக்கும் வல்லமையைச் சிலப்பதிகாரக் காலம் பெற்றிருந்தது என்பதை உணரலாம்.

'மாலைத் தாமம் வளையுடன் நாற்றி' என்றது பூக்களால் மாலை செய்து தோரணமாக மேலே வளைத்து வளைத்துத் தொங்கவிட்டிருந்தனர் எனத் தெரிகிறது. சங்ககாலத் தெருநாடக ஆடுகளம் அமைந்த மன்றத்தில் அரிய விலைமதிப்புள்ள நறுமணமுள்ள பூக்களைத் தூவும் வழக்கம் இருந்தது.

கூடுகொள் இன்னியங் கறங்கக் களன்இழைத்து
ஆடணி அயர்ந்த அகன்பெரும் பந்தர் (அகம். 98.)

..........................வேலன்
வெறியயர் களத்து சிறுபல தாய
விரவுவீ உரைத்த ஈர்நறும் புறவு (அகம். 114.)

பூம்போது சிதைய வீழ்ந்தெனக் கூத்தர்
ஆடுகளங் கடுக்கும் அகநாட் டையே (புறம்.28.)

மணிப்பூ முண்டகத்து மணல்மலி கானல்
பரதவர் மகளிர் குரவையொடு ஒலிப்ப (மதுரைக். 96-97.)

மலர்அணி மெழுக்கம் ஏறிப் பலர்தொழ
வம்பலர் சேக்கும் கந்துடைப் பொதியில் (பட்டினப். 248-249)

அருவிலை நறும்பூத் தூஉய்த் தெருவின்
முதுவாய்க் கோடியர் முழவொடு புணர்ந்த
திரிபுரி நரம்பின் தீந்தொடை ஓர்க்கும்
பெருவிழாக் கழிந்த பேஎமுதிர் மன்றத்து (பட்டினப். 252-255.)

என வரும் சங்கப் பாடலடிகளால் இதனை அறிகிறோம். பட்டினப்பாலை 'பெருவிழா' என்றது, ஊர்மன்றத்தில் நிகழ்ந்த நாடகத்தினை.

நறும்பூக்களைத் தூவும் பண்டைய வழக்கம் சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் பூமாலைகளைத் தொங்கவிடும் வழக்கமாக வளர்ந்திருக்கிறது.

'விருந்துபடக் கிடந்த அருந்தொழில் அரங்கம்' என்றதால் புதுமைகள் பல புகுத்திச் சமைத்த அரங்கம் என அறிய முடிகிறது. பழையன கழித்துப் புதியன புகுத்துதல் காலவகையினால் வளரும் மாற்றங்கள் என்பதை மனங்கொள்ள வேண்டும்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. Margarete Bicher, The History of the Greek and Roman Theatre, (1939), P.25.
2. அடியார்க்கு நல்லார் உரைமேற்கோள், எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ), மு.நூ., ப.113.

3. உ.வே.சாமிநாதையர் மேற்கோள், எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ), மு.நூ., ப.113.

4. வி.ஆறுமுகம், 'தெருக்கூத்து', யாத்ரா (மார்ச்-ஏப்ரல் 80), ப.5.

5. அரும்பதவுரையாசிரியர் உரைமேற்கோள், எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ), மு.நூ., ப.70.

6. அடியார்க்குநல்லார் உரைமேற்கோள், எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ), மு.நூ., ப.114.

7. அடியார்க்குநல்லார் உரைமேற்கோள், எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ), மு.நூ., ப.114.

8. வீ.ப.கா.சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், முதல் தொகுதி, (1992), ப.53.

9. அடியார்க்குநல்லார் உரைமேற்கோள், எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ), மு.நூ., ப.114.

10. க.சி.கமலையா (க.ஆ.), 'மாதவி அரங்கேறினாள்', பதி.ஆ. பெயர் இல்லை, தாமரைச் செல்வர் வ.சுப்பையாபிள்ளை பவளவிழா மலர், (1973), ப.200-க்குப்பின் (பக்க எண் இல்லை).

11. வெ.மு.ஷாஜகான் கனி, விடுதலைக்குப்பின் தமிழ் மேடை நாடகங்கள், முற்சுட்டிய ஆய்வேடு, (1998), ப.75.

12. அடியார்க்குநல்லார் உரைமேற்கோள், எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ), மு.நூ., ப.117.

13. க.சி.கமலையா (க.ஆ.), மு.நூ., ப..200-க்குப்பின் (பக்க எண் இல்லை)

14. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ), மு.நூ., ப.115.

15. வெ.மு.ஷாஜகான் கனி, விடுதலைக்குப்பின் தமிழ் மேடை நாடகங்கள், முற்சுட்டிய ஆய்வேடு, பக்.75-78.

16. உ.வே.சாமிநாதையர் அடிக்குறிப்பு, எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ), மு.நூ., பக்.114-115.

17. அ.அறிவுநம்பி, தமிழகத்தில் தெருக்கூத்து, (1986), ப.146.

18. Theatre India, All India Theatre Festival, (1977), p. nil. (Picture comes after p.54.)

19. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ), மு.நூ., ப. ப.115.

20. இரா.நாகசாமி, 'தமிழக விளக்குகள்', கல்கி தீபாவளி மலர், (1980), ப.188.

21. வி.ஆறுமுகம் (க.ஆ.), 'தெருக்கூத்து', யாத்ரா (மார்ச்-ஏப்ரல் 1980), ப.5.

22. ப.சம்பந்த முதலியார், நாடகத்தமிழ், (1962), ப.74;

23. அ.அறிவுநம்பி, தமிழகத்தில் தெருக்கூத்து, (1986), ப.149.

24. செ.ரவீந்திரன், 'தெருக்கூத்து: ஓர் அறிமுகம்', யாத்ரா (செப்டம்பர் 1979), ப.3.

25. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.115.

26. நச்சினார்க்கினியர் உரைமேற்கோள், சீவக. (1949), பக்.333-334.

27. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.71.

28. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.115.

29. இளைய பத்மநாதன் (க.ஆ.), 'சிலப்பதிகாரம் கூறும் மூவகை எழினி', கட்டியம், (சன, ஜூன் 2003), பக்.36-37.

30. அ.அறிவுநம்பி, தமிழகத்தில் தெருக்கூத்து, (1986), ப.150.

31. பரட்டை, நடிக்க நாடகம் எழுதுவது எப்படி?, (1988), ப.26.

32. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.191.

33. இளைய பத்மநாதன் (க.ஆ.), 'சிலப்பதிகாரம் கூறும் மூவகை எழினி', கட்டியம், (சன, ஜூன் 2003), ப.40.

34. இளைய பத்மநாதன் (க.ஆ.), 'சிலப்பதிகாரம் கூறும் மூவகை எழினி', கட்டியம், (சன, ஜூன் 2003), பக்.37-38

35. மேலது, ப.39.

36. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.71.

37. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், ப.115.

38. அடியார்க்குநல்லார் உரைமேற்கோள், மு.நூ., ப.186.

39. க.சி. கமலையா, மு.நூ., ப.200.

40. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.71.

41. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), மேலது, ப.115.

42. மேலது, ப.115.

43. இளைய பத்மநாதன், 'சிலப்பதிகாரம் கூறும் மூவகை எழினி', கட்டியம் (உலகத் தமிழர் அரங்க ஆய்விதழ்), (சனவரி-ஜூன் 2003), ப.38.

44. மேலது, ப.41.

45. மேலது, ப.42.

46. நச்சினார்க்கினியர் (உரை ஆ.), திருத்தக்கதேவரியற்றிய சீவகசிந்தாமணி மூலமும் நச்சினார்க்கினியர் உரையும், (1986), பக்.333-334.

47. வீ.ப.கா.சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், முதல் தொகுதி, (1992), ப.295.

48. ம. மனோகர், பழந்தமிழ் நாடக மரபும் மாதவி அரங்கேற்றமும், எம்.ஃபில். பட்ட ஆய்வேடு, மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம், (2003) ப.72.

49. கோ.கருணாகரன், அரங்கேற்றுகாதையில் நாடகக் கூறுகள், முற்சுட்டிய ஆய்வேடு, ப.164.

50. பத்மா சுப்பிரமணியம் (கலந்துரையாடல்), மு.இராமசுவாமி (தொகு.ஆ.), முற்சுட்டிய தட்டச்சுப்பிரதி, ப.124.

51. தா.ஏ.ஞானமூர்த்தி, நாடகத் திறன், 1987, ப.3.

52. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.71.

53. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), மேலது, ப.115.

54. மேலது, ப.116.

அரங்கேற்ற மரபுகள்

பழந்தமிழ் நாடக மரபுகளை அறியவும் ஆராயவும் விரும்புவார் அவசியம் காண வேண்டிய பகுதி இதுவாகும்.

மாதவி அரங்கேறி நிகழ்த்தும் நாடக நிகழ்ச்சியே அரங்கேற்றுகாதையின் நாயகப் பகுதியாகும். அரங்கேறி ஆடும் நாடகத்தின் முன்னும் பின்னும் கடைப்பிடிக்க வேண்டிய மரபுகள் சில உண்டு. அவை அனைத்தும் உள்ளடங்கிய நிகழ்வுகள் அரங்கேற்றம் எனப்பட்டது. பண்டைய அரங்கேற்ற மரபின்படி இதனைப் பெரும்பகுதியாக, மூன்று பகுப்பாகப் பகுக்கலாம்.

(அ) அரங்கேற்ற முன்நிகழ்வுகள்

(ஆ) அரங்கேற்றம்

(இ) அரங்கேற்றப் பின்நிகழ்வுகள்

என்னும் மூன்று பெரும் பகுதிகளும் ஆழமான ஆய்வுக்கு உட்படுத்தத் தக்கவை.

அரங்கேற்றுகாதையில் 114ஆவது அடி முதல் 147ஆவது அடி முடிய உள்ள மொத்தம் 34 அடி அளவில் கூறப்பட்டுள்ள பகுதி அரங்கேற்ற முன்நிகழ்வுகள் ஆகும். இதில் அரங்கேறி ஆடும் ஆடுமகளுக்கு அளிக்கவுள்ள தலைக்கோல் என்னும் மூங்கில் கழியினைத் தேர்ந்தெடுக்கும் முறைகள், தலைக்கோலுக்கு நடத்த வேண்டிய சடங்கு முறைகள், தலைக்கோல் ஊர்வலம், அவையில் அரசரும் மக்களும் அமர்ந்திருக்க வேண்டிய இருக்கை முறை, அரங்கில் குயிலுவரின் நிற்றல் முறை, அதன்பின் ஆடுமகள் வலக்கால் முன்மிதித்து அரங்கில் ஏறி வலத்தூண் சேர்தல், தோரிய மகளிர் அரங்கின் இடத்தூண் சேர்தல், தோரிய மகளிர் வாரம் இரண்டு வரிசையில் பாடுதல், ஆமந்திரிகை என்னும் இசைநிரல் முழக்கம், கட்டிய மண்டிலம் பதினொன்று போக்குதல், அதனைத் தொடர்ந்து வரும் வழிமுறை பிறழாமல் அந்தரக்கொட்டு என்பார் (கட்டியங்காரன்) ஆடி அடங்குதல் என்னும் நிகழ்வுகள் அனைத்தும் அரங்கேற்ற முன்நிகழ்வுகள் ஆகும்.

அரங்கேற்றுகாதை 148ஆவது அடி முதலாக 159ஆவது அடியின் முதல்சீர் முடிய உள்ள மொத்தம் 12 அடிகள் மாதவி அரங்கேறி நிகழ்த்திய நாடக நிகழ்ச்சியைக் கூறும் அரங்கேற்றம் பற்றியது ஆகும். இதில் வக்காணம் வகுத்தல், பாலைப்பண்ணை முறைப்படி இசைத்தல், மூன்றளந்து ஒன்று கொட்டுதல், அழகிய மண்டிலத்தால் கூடை போக்குதல், ஆறும் நாலும்

அழகிய முறையில் போக்கிப் பின்னையும் அம்முறை பேர்த்தல், நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்து முத்தமிழும் காட்டி நாடகத்தை அரங்கேற்றல் ஆகியன அடங்கும்.

அரங்கேற்றுகாதை 159ஆவது அடியின் இரண்டாவது சீர் முதலாக 165ஆவது அடி முடிய உள்ள மொத்தம் ஏழு அடிகள் மாதவிக்குக் காவல் வேந்தன் இயல்பினில் வழுவாமல் தலைக்கோல் தானம் வழங்குதலும் ஆயிரத்தெண் கழஞ்சு பசும்பொன் மாலையை விதிமுறையின்படி பரிசாக அளித்தலும் அரங்கேற்றப் பின்நிகழ்வுகள் ஆகும்.

இப்பகுதிகள் ஒவ்வொன்றையும் இனி விளக்கமுறக் காண்போம்.

(அ) அரங்கேற்ற முன்நிகழ்வுகள்

மாதவி தலையரங்கேறி அவையோர்க்கு நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்துக் காட்டித் தன் தகுதிப்பாட்டினை மன்னர்க்கும் மற்றவர்க்கும் நிறுவுவதற்கு முன்னதாகவே, அவள் தலைக்கோல் பெறுதற்கு உரியவள் என மன்னர் முதலானோர் ஒருமனதாக முடிவு செய்துவிட்டதைப்போலத் தலைக்கோலை எடுத்துவந்து அதற்குச் சடங்குகள் செய்து அதனை அரங்கில் கொண்டுவந்து வைத்தது சரியா? இது சிந்திக்கத்தக்கது.

மாதவி தலைக்கோல் தானம் பெறுதற்குத் தகுதியானவளே என்ற நம்பிக்கையில் இத்தகைய சடங்குகள் முறைப்படி நிகழ்ந்தன என அமைதி கொள்ளலாம்.

தலைக்கோல் எனப்படும் மூங்கில் கோலுக்கு முறைப்படி மேற்கொள்ள வேண்டிய சடங்கு முறைகளை விளக்கிக் கூறும் இப்பகுதி ஆழமாக ஆராயத்தக்கது.

தலைக்கோல் சடங்கு

'தலைக்கோல்' என்பது அரங்கேற்றத்திற்குரிய ஒரு மூங்கில் கம்பு. அதற்குச் சிறப்பாக மேற்கொண்ட சடங்கு முறைகளை இளங்கோவடிகள் பின்வருமாறு வருணித்துள்ளார்.

பேரிசை மன்னர் பெயர்புறத்து எடுத்த
சீரியல் வெண்குடைக் காம்புநனி கொண்டு
கண்ணிடை நவமணி ஒழுக்கி மண்ணிய
நாவலம் பொலந்தகட்டு இடைநிலம் போக்கிக்
காவல் வெண்குடை மன்னவன் கோயில்
இந்திர சிறுவன் சயந்தன் ஆகஎன
வந்தனை செய்து வழிபடு தலைக்கோல்
புண்ணிய நன்னீர் பொற்குடத்து ஏந்தி
மண்ணிய பின்னர் மாலை அணிந்து
நலம்தரு நாளால் பொலம்பூண் ஓடை
அரசுவாத் தடக்கையில் பரசினர் கொண்டு

முரசுஎழுந்து இயம்பப் பல்லியம் ஆர்ப்ப
அரைசொடு பட்ட ஐம்பெரும் குழுவும்
தேர்வலம் செய்து கவிகைக் கொடுப்ப
ஊர்வலம் செய்து புகுந்துமுன் வைத்தாங்கு. (அரங். 114-128)

என்னும் இப்பகுதி பல புதிய செய்திகளைத் தருகிறது. மேலும் சில கேள்விகளை எழுப்புவதாகவும் உள்ளது.

1. 'தலைக்கோல்' என்பதன் பொருள் என்ன?
2. தொன்மரபுத் தொடர்ச்சி தலைக்கோலுக்கு உண்டா?
3. தலைக்கோல் என்பது இந்திரன் மகன் சயந்தனா? சயந்தன் வழிபடத்தக்கவனா?
4. அரசொடுபட்ட ஐம்பெருங்குழுவும் தேர்வலம் செய்த நோக்கம் என்ன?
5. அரசர் முதலானோர் தேர்வலஞ் செய்தபோது, தேரில் நாடகக் கவி இருந்தானா?
6. நாடகக்கவிஞன் கையில் தலைக்கோலைக் கொடுத்ததன் உட்பொருள் என்ன?
7. 'ஊர்வலம் செய்து' என்றால், நாடக அரங்கம் ஊரில் இருந்த இடம் எது?

— இக்கேள்விகளை ஈண்டுத் தெளிவுறுத்தல் வேண்டும்.

'தலைக்கோல்' என்பதன் பொருள்

'தலைக்கோல்' என்பதைப் பிரித்துப் பதவுரை கண்டால் 'முதல் கம்பு' என்றே பொருள் தரும். 'தலைக்கோல்' என்பதற்கு,

நடிகையர் பெறும் சிறந்த பட்டம்[1]

என்று கழக அகராதி பொருள்கூறும்.

'தலைக்கோல்' என்ற சொல்லாட்சியைச் சங்கப் பாடல்களுள் ஒரேயோர் இடத்தில் மட்டும் காணமுடிகிறது. மலைபடுகடாம் பாட்டினுள்,

மண்களை முழவின் தலைக்கோல் கொண்டு (மலைபடு.370.)

என்ற அடியில் 'தலைக்கோல்' வந்துள்ளதைக் காணலாம். இதற்கு நச்சினார்க்கினியர்,

மார்ச்சனை செறிந்த முழவிடத்திற் காமரத்தை நுமக்குக் காலாக வாங்கிக் கொண்டு[2]

என்று பொருளுரைப்பர்.

'தமிழ் இலக்கிய சரிதத்தில் காவிய காலம்' என்ற நூலில் 'கணிகையர்' பற்றி ஆராய்ந்த எஸ்.வையாபுரிப்பிள்ளை மலைபடுகடாம் கூறும் 'தலைக்கோல்' பற்றியும் பேசுகிறார்.

முற்சங்க காலத்தில் கணிகையர் என்ற சொற்போலும் இல்லை. தலைக்கோல் என்பது வருகின்றது (மலைபடு.370). ஆனால், பொருள் மேற்குறித்ததன்று[3]

என்பர்.

மலைபடுகடாம் கூறும் 'தலைக்கோல்' என்பது கணிகையர் தலைக்கோலினும் வேறுபட்டது என்று அவர் கூறும் கருத்தை ஏற்க முடியாது. நச்சினார்க்கினியர் உரையை மட்டுமே கொண்டு நாம் ஒரு முடிவுக்கு வந்துவிடக் கூடாது.

மலைபடுகடாம் கூறும் தலைக்கோல், கூத்தருக்கான அடையாளக்கோல்! **கூத்தருக்கு முழவும் கோலும்தான் அடையாளம்.** அந்தக் கோல் தெருக்கூத்துக் கட்டியங்காரன் வரை தொடர்ந்து வழிவழியாக வந்துள்ளது. அரங்கேற்று காதை தொடக்கத்தில் நாம் பார்த்த 'தண்டியம் பிடிப்பித்து' என்ற தொடர் விளக்கத்தின்போதும் கூத்தரின் 'மதலை மாக்கோல்' பற்றியும் மலைபடுகடாம் சுட்டிய 'தலைக்கோல்' பற்றியும் விரிவாகப் பார்த்துள்ளோம். (இயல்-1 காண்க) இதனால், மலைபடுகடாம் கூறும் 'தலைக்கோல்' என்ற சொல்லாட்சியே பின்னர் ஒருகாலத்தில் கணிகையர்க்கு வழங்கிய **தலைக்கோல் தானம்** என்னும் சிறப்புப் பட்டத்திற்கு உரிய கலைச்சொல்லாக ஆனது என்று கருதவும் இடமுண்டு.

செல்லூர்க் கோசிகன் கண்ணனார் என்னும் ஒரு புலவர் ஒரேயொரு பாடல் மட்டுமே பாடியுள்ளார். 'பரத்தையிற்பிரிந்த தலைமகற்கு வாயிலாய்ப் புக்க தோழிக்குத் தலைமகள் சொல்லியது' என்னும் துறையில் அமைந்த அப்பாடலில் தலைவனின் செயலைக் கூத்தர்க்கு உவமைப்படுத்திக் கூறுகிறாள் தலைவி. அதில்,

அலைக்குங் கோலொடு குறுகத் தலைக்கொண்டு
இமிழ்கண் முழவின் இன்சீர் அவர்மனைப்
பயிர்வன போலவந்து இசைப்பவுந் தவிரான் (அகம். 66.)

என்ற அடிகளில் வரும் 'அலைக்குங்கோல்', 'தலைக்கொண்டு' என்பன மலைபடுகடாம் கூறும் 'தலைக்கோல்' போலவே தோன்றுவது காணலாம். இதனோடு தலைக்கோல் ஒப்புநோக்கத்தக்கது.

இளங்கோவடிகளின் காலத்தில் வழக்கத்திலிருந்த 'தலைக்கோல்' என்ற கலைச்சொல், ஆட்டக் கலைஞர் கையில் வைத்திருந்த கோலை மட்டும் குறிக்காது. அது ஆடல்மகள் தகுதியை மதித்து அக்கால அரசர் வழங்கிய ஒரு 'தானம்' ஆகும். இக்கால வழக்கில் சொல்வதானால் 'விருது' அல்லது 'பட்டம்' என்று சொல்லலாம்.

தலைக்கோல் என்பது நாடகக் கணிகைக்குச் சிறப்புச் செய்யும் ஒரு கோலாகும்; அவர்களுக்கு அளித்த ஒரு பட்டமுமாகும்[4]

என்பர்.

சங்க காலக் கூத்தர் கையில் இருந்த தலைக்கோல், பின்னர் காப்பிய காலத்தில் நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்துக் காட்டவல்ல கணிகையைத் '**தலைக்கோலி**', '**தலைக்கோல் பெண்டு**', '**தலைக்கோல் மகள்**' **எனக் கவுரவிக்கும் பட்டமாகத்** 'தலைக்கோல்' என்ற சொல்லாட்சி ஒரு கலைச் சொல் ஆனது. தலைக்கோல் சிறப்பினைப் பெறுதற்குக் கணிகையரைப் பயிற்றுவிக்கும் ஆடலாசிரியன் (நட்டுவன்) 'தலைக்கோலாசான்' எனப்பட்டான். இதனை இளங்கோவடிகளே,

தலைக்கோ லாசான் பின்னுள னாக (சிலப். 30: 20.)

என்று வரந்தருகாதையில் கூறுவதால் அறியலாம்.

சிலப்பதிகாரம் போலவே பெருங்கதையும், ஆடலிற் சிறந்த பெண்டிர் அரசவையில் தம் ஆட்டத்தை அரங்கேற்றித் 'தலைக்கோல்' பட்டம் பெற்றதைக் கூறுகின்றது. தலைக்கோல் தானம் பெற்ற பெண்டிர், அரங்கேற இருக்கும் பிற மகளிர்க்கு ஆடலாசிரியராக விளங்கினர்.

அரங்கியல் மகளிர்க்கு ஆடல் வகுக்கும்
தலைக்கோற் பெண்டிருள் தவ்வை யொருமகள் (பெருங்.1.35:71-72.)

தலைக்கோல் பட்டம் பெற்ற மகளிர் சிற்றின மாந்தரை விட்டு விலகி உயர்ந்தோருடனேயே அவர்கள் கேண்மை பூண்டனர் என்பதனை,

சீரினம் மதித்துச் சிற்றினம் ஒரீஇப்
பேரினத் தவரொடு பெருங்கிளை பிரியாத்
தலைக்கோல் மகளிர் தன்மை கூறி (பெருங். 5.8 : 131-133.)

எனப் பெருங்கதை விளக்குகின்றது.

தலைக்கோல் தானம் என்பது கணிகையரின் ஆடல் திறத்தினைச் சிறப்பிக்கும் ஒரு பட்டம் என்றாலும், தலைக்கோல் என்னும் ஒரு புனிதமான மூங்கில்கோலை அரங்கேறும் ஆடல்மகளிரின் கையில் அரசர் கொடுத்துச் சிறப்பிப்பது ஒரு சடங்காக நிகழ்த்தப்பட்டது. மன்னர்முன் கணிகையர் அரங்கேறும் நிகழ்ச்சியில் பொதுமக்களும் கலந்துகொள்வர். மக்கள் முன்னிலையில் மன்னன் ஆடல்மகளுக்குத் தலைக்கோல் வழங்கும் சடங்கு நிகழும்.

ஆடல் மகளிர்க்குத் தலைக்கோல் அளித்தற்கு அக்கால அரசர்க்குத் தனிப்பட்ட நோக்கம் இருந்ததை உணர்கின்றோம். தலைக்கோல் பெறும் கணிகை அதை வழங்கிய அரசர்க்குத் தலைப்படு நங்கையாக இருத்தல் வழக்கம் ஆகும். 'தலைப்படுதல்' என்றால் ஒன்றுகூடி வாழ்தல்; அரசனைத் தலைவனாக ஏற்று அவன் இச்சைக்கு இணங்குதல் ஆகும். அரங்கேற்றுகாதையில் பின்வரும் 'ஆயிரத்தெட்டுப் பொன் கழஞ்சு' மாலையை அரசன் தலைக்கோல் கணிகைக்கு வழங்குவதும் இதனைத் தெளிவுற உறுதிசெய்கிறது. காலப்போக்கில் தலைக்கோல் என்பது கணிகையை அடிமைகொள்ளும் வழிமுறையானது.

தொன்மரபுத் தொடர்ச்சி

கூத்தர் பயன்பாட்டில் இருந்த தலைக்கோல், தலைக்கோல் தானம் பெறும் சடங்காக மாறி, கணிகையைப் பெண்டாளும் அடையாளமாக ஆனது பழந்தமிழ் மரபுத் தொடர்ச்சியாகும்.

சங்க காலத்தில் ஆடல் மகளிராம் பரத்தையரைப் பெண்டாளும் அடையாளமாக அன்று 'தலைக்கை' கொடுத்தல் என்பது வழக்கமாக இருந்ததைப் பல பாடல்களில் பார்க்கலாம்.

தொல்காப்பியர் காலம் முதலாக இருந்த கூத்து வகைகளுள் 'குரவை' என்பதும் ஒன்று. அது போர்க்களம் சார்ந்த ஆடவர் கூத்தாகத்தான் தொடக்கத்தில் இருந்தது. முன்தேர்க்குரவை, பின்தேர்க்குரவை என்பன இவ்வுண்மையைக் காட்டும். ஆடவர் கூத்தான குரவை, பின்னர் மகளிர் கூத்தாக மாறியபின், அதுவே காலப்போக்கில் பரத்தையரின் கூத்தாக மாறியது. பரத்தையர் ஆடும் குரவையில் தலைவர்கள் கலந்து அவர்களுக்குத் 'தலைக்கை' கொடுக்கும் வழக்கம் உருவானது.

தண்குரவைச் சீர்தூங்குந்து
தூவற் கலித்த தேம்பாய் புன்னை
மெல்லிணர்க் கண்ணி மிலைந்த மைந்தர்
எல்வளை மகளிர்த் தலைக்கை தரூஉந்து (புறம். 24.)

என்ற புறநானூற்றுப் பாடல் இதனைக் காட்டும். இங்கு 'எல்வளை மகளிர்' என்பார் குரவைக்கூத்து ஆடும் பரத்தையர். 'எல்வளை மகளிர்' (குறுந். 364) எனச் சங்கப் பாடல்களில் வரும் சொற்றொடர் பரத்தையரைக் குறிக்கும் என்பர் உரைகாரர். சிலப்பதிகாரமும் 'எல்வளை மகளிர்' பற்றிப் பேசுகிறது (சிலப். 4: 19).

'தலைக்கை' தருதல் என்பது, ஆட்டத்தின் தொடக்கத்தில் முதல்கை கொடுத்துப் பரத்தையரைக் கட்டித் தழுவி ஆடுதலைக் குறிக்கும். இப்படி ஆடும் தலைவனைப் பரத்தையர் தம் வயமாகக் கைக்குள் 'துடக்குவர்'.

'துடக்கு' என்ற சொல் கட்டு, சிக்கவை, அகப்படுத்து என்று பொருள்படும். இப்படிப் பரத்தையர் தம் கைக்குள் தலைவனைத் துடக்குதலால் குரவைக்கூத்தினைத் 'துணங்கை' என்று காலப்போக்கில் அழைக்கத் தொடங்கினர். தலைவனைப் பரத்தையர் தழுவி ஆடுதலால் அது 'தழூஉ' எனவும் சுட்டப்பட்டது. தொல்காப்பியத்தில் குரவை உண்டு; துணங்கை, தழூஉ ஆகியன இல்லை. பழைய குரவைதான் துணங்கை, தழூஉ என மாறியது.

'தலைக்கை' தருதல், 'தழூஉ' என்னும் வழக்கம் குரவையினும் துணங்கைக் கூத்திலேயே பெரிதும் காணப்படுகிறது. இதனைச் சங்கப் பாடல்கள் பலவற்றில் காணமுடிகிறது.

சீர்மிகு நெடுவேட் பேணித் தழூஉப்பிணையூஉ
மன்றுதொறும் நின்ற குரவை... (மதுரைக். 614-615.)

முழாவிமிழ் துணங்கைக்குத் தழூஉப்புணை யாகச்
சிலைப்புவல் ஏற்றின் தலைக்கை தந்துநீ
நளிந்தனை வருதல் உடன்றன ளாகி (பதிற். 52.)

மகளிர் தழீஇய துணங்கை யானும் (குறுந். 31.)

விழவாடு மகளிரொடு தழூஉவணிப் பொலிந்து
மலரேர் உண்கண் மாணிழை முன்கைக்
குறுந்தொடி துடக்கிய... (அகம். 176.)

குழையன் கோதையன் குறும்பைந் தொடியன்
விழவயர் துணங்கை தழூஉகஞ் செல்ல
நெடுநிமிர் தெருவிற் கைபுகு கொடுமிடை (நற். 50.)

இலங்குவளை மடமங்கையர்
துணங்கையஞ்சீர்த் தழூஉமறப்ப (மதுரைக். 159-160.)

தாதெரு மன்றத்து அயர்வர் தழூஉ (கலித். 103.)

அன்புறு காதலர் கைபிணைந்து ஆய்ச்சியர்
இன்புற்று அயர்வர் தழூஉ
முயங்கிப் பொதிவேம் முயங்கிப் பொதிவேம்
முலைவேதின் ஒற்றி முயங்கிப் பொதிவேம் (கலித். 106.)

என்னும் இலக்கியச் சான்றுகள் இதனை உணர்த்தும்.

பரத்தையர்க்குத் தலைக்கை கொடுப்பவன் அரசனை ஒத்த பெருஞ்செல்வந்தனாக இருப்பான். அவனே புதிய இளம் பரத்தைக்கு முதல்வன்; அவன் துய்த்த பின்னரே பிற ஆடவர் அப்பரத்தையை நெருங்குதல் வழக்கம். 'தலைக்கை' என்பது முதல்வன், முதலிடத்தவன் எனவும் பொருள்படும். இப்பொருளில் பெருங்கதைக் காப்பியத்தில் 'தலைக்கை' என்பது வருவதோடு அது 'தலைக்கோல்' என்ற பொருளையும் குறித்தது காண்கிறோம்.

தாமரை முகத்தி தலைக்கை யாகப்
பல்பெருந் தேவியர் பயந்த மகளிருள்
நல்லிசை யார்கொல் நயக்கின் றாளென (பெருங். 1: 34: 76-78.)

என்ற பாடலில் 'தலைக்கையாக' என வருவது காணலாம். இதில் வரும் 'தலைக்கையாக' என்பதற்கு முதல்வியாக, முதலிடம்[5] என உரைக்குறிப்பு தருவர் உ.வே.சாமிநாதையர்.

சாலங் காயனைத் தலைக்கை யாக்க (பெருங். 1: 47: 120.)

கொங்கலர் கோதையைக் கொடுக்குநாள் ஆதலின்
இலக்கணச் செந்தீத் தலைக்கையின் நிறீஇ (பெருங். 3: 22: 73-74.)

தலைக்கோற் சிறப்பின் நலத்தகு மகாஅள் (பெருங். 5: 8: 57.)

என்று கணிகையரின் வழக்கமான 'தலைக்கை' என்பது 'தலைக்கோலாக' மாறியதைக் காணலாம்.

சங்ககாலத் 'தலைக்கை'தான் 'தலைக்கோ'லாக மாறியது என்பது தெளிவு. தலைக்கோல் இத்தகைய மரபுப் பின்னணி உடையது என்பதை அறிதல் வேண்டும்.

தலைக்கோல் – ஒரு மூங்கில் கழிக்கு இத்தனை சிறப்பா?

தலைக்கோலின் பெருமைகளைச் சிலம்பு விதந்து பேசுவது நம்மைச் சிந்திக்கவைக்கிறது.

'பேரிசை மன்னர் பெயர்புறத்து எடுத்த சீரியல் வெண்குடைக் காம்புநனி கொண்டு' அது செய்யப்பட வேண்டும் என்பது தலைக்கோலுக்கு இலக்கணம் கூறும் முதல் விதி. இதற்கு உரை எழுதும் அரும்பதவுரையாசிரியர்,

> *பெரிய சீர்த்தியையுடைய அரசர் பொருதுடைந்து புறங்கொடுத்தவழிப் பறிக்கப்பட்ட அழகிய நற்கொற்றக் குடையின் காம்பைத் தலைக்கோலாகக் கொண்டு என்றவாறு. என்றது, தலைக்கோல் கொள்ளுமிடத்து மாற்று வேந்தர் எயிற்புறத்து வெட்டின மூங்கிலும், புண்ணிய வரையின் மூங்கிலும், மாற்றரசர் குடைக்காம்புமாமென்...... இது கூறிற்று, வேத்தியலும் பொதுவியலுமாதலான்*[6]

என்று விளக்கம் தருகின்றார். இதனை அடியார்க்குநல்லார் அப்படியே வழிமொழிந்து உரையெழுதுகின்றார்.

சிலப்பதிகாரத்தில் மாதவிக்கு வழங்கிய தலைக்கோல், 'பேரிசை மன்னர் பெயர்புறத்து எடுத்த சீரியல் வெண்குடைக் காம்புநனி கொண்டு' என்பதால், பெரும்புகழ் கொண்ட பகையரசர் போரில் பொருதுடைந்து புறங்கொடுத்தவழிப் பறிக்கப்பட்ட அழகிய நற்கொற்றக் குடையின் காம்பைத் தலைக்கோலாகக் கொண்ட வகையினது என்று அறிகிறோம்.

'தலைக்கோல் கொள்ளுமிடத்து மாற்று வேந்தர் எயிற்புறத்து வெட்டின மூங்கிலும்' என்பர். இதுபோல், பகைவரது காவல்காட்டில் 'முழுமுதல்' எனப்படும் மிக்க காவலையுடைய காவல் மரத்தை வெட்டிவந்து அரசர் போர்முரசு செய்த வழக்கத்திற்குச் சங்கப் பனுவல்களில் ஒரு பழஞ்சான்று கிடைத்துள்ளது. கடல்கடந்து சென்று கடம்பறுத்த போரடு தானைச் சேரலாதனின் போர் முரசு இந்த வகையில் செய்தது என்பதைப் பதிற்றுப்பத்தின் இரண்டாம் பத்து கூறுகிறது.

> ***பலர்மொசிந்து ஓம்பிய திரள்பூங் கடம்பின்***
> ***கடியுடை முழுமுதல் துமிய ஏஎய்***
> ***வென்றெறி முழங்குபணை செய்த வெல்போர்***
> ***நாரரி நறவின் ஆர மார்பிற்***
> ***போரடு தானைச் சேர லாத*** (பதிற். 11)

என்ற பாடலடிகளில் வெற்றி முரசு செய்யப் பகையரசர் காவல்காட்டின் மரத்தை வெட்டி வந்த அரிய செய்தியை அறிகிறோம். காவல் காடு என்பது அந்நியர் யாரும் உள்ளே நுழைய முடியாதபடி காவலையுடையதாக இருக்கும். அதிலும் காவல்மரம் என்பது மிகுதியான காவலைப் பெற்றிருக்கும். அதன் ஒரு பூ, இலை, கிளை என்று எதையும் மாற்றரசர் தொட முடியாது. அப்படித் தொட்டுவிட்டாலே அதற்குரிய அரசனுக்குப் பெருத்த அவமானம் என்று கருதப்பட்டது. காவல் மரத்தை வெட்டி எடுத்து வருவது மிகப்பெரிய வீரம் என்ற கருத்து நிலவிய பழந்தமிழகத்தில், அத்தகைய காவல் மரத்தால் போர்முரசு செய்தால் அனைத்துப் போரிலும் வெற்றி கிட்டும் என்ற நம்பிக்கை நிலவியது எனத் தெரிகிறது. தலைக்கோலும் இதுபோல் மாற்று வேந்தர் எயிற்புறத்துள்ள காவல் காட்டில் வளர்ந்த மூங்கிலை வெட்டி வந்து அதில் செய்வது அரசரின் ஆண்மையைக் காட்டும் அடையாளம் என்று கருதினர் போலும்.

சிலப்பதிகார உரையாசிரியர்கள்வழி, தலைக்கோலாகக் கொள்ளத்தக்க மூங்கில் கோல் மூன்று வகையாகப் பெறப்படும் வழக்கம் உண்டு என்று தெரிகிறது.

1. பகை வேந்தரின் எயில்புறத்தே காவற்காட்டில் வளர்ந்த மூங்கிலை வெட்டிவந்து செய்வது
2. புண்ணிய மலையில் வளர்ந்த மூங்கிலால் செய்வது
3. பெரும்புகழ் கொண்ட பகையரசன் போரில் தோற்றுப் புறங்கொடுத்தவழி, அவன் போர்க் களத்தில் விட்டுச்சென்ற அவனது கொற்றக்குடையின் காம்பு கொண்டு செய்வது

என்னும் மூன்று முறைகளை அரும்பதவுரையாசிரியரும் அடியார்க்கு நல்லாரும் கூறுவர். ஆனால் ச.வே.சுப்பிரமணியன் தலைக்கோல் இரண்டு வகையால் கொள்ளப்படும் என்பர்.

> *தலைக்கோல் இரண்டு வகையான் கொள்ளப்படும். ஒன்று மாற்றரசரைப் பகைப்புறத்துப் பொருதளித்து அவர் புறங்கொடுத்தவழிப் பெற்ற அழகிய இயல்பையுடைய வெண்கொற்றக் குடைக் காம்பைக் கொள்வது. இது வேத்தியலுக்குரியது. மற்றது, மாற்றார் எயிற்புறத்து மிளைக்கண் வெட்டிக் கொண்ட மூங்கிலால் இயற்றுவது. இம்முறையில் கொள்ளப் பெறும் தலைக்கோல் பொதுவியலுக்கு உரியது*[7]

என்று ச.வே.சுப்பிரமணியன் குறிப்பிடும் கருத்து உரையாசிரியர்களின் கருத்திற்கு முரணாக உள்ளது. 'புண்ணிய வரையின் மூங்கிலும்' என்ற கருத்தை இவர் மறந்தனர்.

மேலும், 'இது கூறிற்று, வேத்தியலும் பொதுவியலுமாதலான்' என்ற உரையாசிரியர் கருத்திற்கு விளக்கம் தருவார்போல, பகைவேந்தர் புறங்கொடுத்த குடைக்காம்பால் செய்த தலைக்கோல் வேத்தியலுக்கும்,

பகைவேந்தரின் காவல்காட்டில் வளர்ந்த மூங்கிலால் செய்த தலைக்கோல் பொதுவியலுக்கும் உரியது என்று வேறுபடுத்திக் கூறுகிறார். இதற்கு என்ன ஆதாரம்? ஆதாரம் ஏதும் இருப்பதாகத் தெரியவில்லை!

மாதவி அரங்கேறி ஆடிய நாடகம் வேத்தியலா, பொதுவியலா? இந்த ஐயத்தைத் தெளிவாகக் களைந்து கூறுவதற்கே இன்னும் அறிஞர் முன்வந்தாரில்லை. இதில் புதுக்குழப்பம் வேறா?

மாதவி தலையரங்கேறி ஆடிய நாடகம் வேத்தியல் என்றால், பொதுவியலுக்குத் தலைக்கோல் கொடுத்ததற்கு இலக்கியச் சான்று எது? இது பொதுவியல் என்றால், வேத்தியலுக்குத் தலைக்கோல் கொடுத்த வழக்கிற்கு உதாரணம் எது?

ஆடலும் பாடலும் அழகும் என்னும் மூன்றிலும் குறைவுபடாத கணிகையர் ஐந்து வயது முதலாக ஏழாண்டு பயிற்சி பெற்றுத் தமது ஈராறு வயதில் அரங்கேற்றம் என்ற நிகழ்வை நடத்துதல்,

சூழ்கழல் மன்னற்குக் காட்டல் வேண்டி (அரங். 11)

என்ற நோக்கத்தில் என்பர். மன்னற்குக் காட்டும் நாடகம் வேத்தியலாகத்தான் இருக்க வேண்டும் என்று கொண்டால், தலைக்கோல் தானம் பெறும் வாய்ப்பு வேத்தியலில் மட்டுமே உண்டு என்ற முடிவுக்கு வரலாம். பிறகு, பொதுவியலுக்குரிய தலைக்கோல் என்பதற்கு வாய்ப்பு எப்படி? இதனால்...

'இது கூறிற்று, வேத்தியலும் பொதுவியலுமாதலான்' என்ற உரை தெளிவானதாகத் தோன்றவில்லை; குழப்பம் தருவதாக உள்ளது என்பது நம் சிற்றறிவில்பட்ட தாழ்மையான கருத்து.

இனி, தலைக்கோலின் புனைவு கூறப்படுகிறது.

கண்ணிடை நவமணி ஒழுக்கி மண்ணிய
நாவலம் பொலந்தகட்டு இடைநிலம் போக்கி (அரங். 116-117)

இதற்கு அரும்பதவுரையாசிரியர்,

> *கண்கள் தோறும் நவரத்தினங்களால் கட்டி, இடை நிலங்களைச் சாம்பூநதம் என்னும் பொன்தகட்டாலே செறிய மலக்கமாகக் கட்டி என்றவாறு. மலக்கமாகக் கட்டலாவது — மாறாகக் கட்டுவது*[8]

என்பர். அடியார்க்குநல்லாரும் இதை வழிமொழிகிறார்.

'கண்' என்றது மூங்கிலின் கணு. கணுக்கள் தோறும் நவமணிகளை நூலால் கட்டி அணிசெய்தனர். கணுக்கள் ஒழிந்த இடைப்பகுதிகளை நால்வகைப் பொன்களில் ஒன்றான சாம்பூநதம் என்னும் பொன்னால் இழைத்த மெல்லிய தகட்டினைக் குறுக்காகப் பின்னி மாறுபடக் கட்டி அழகுபடுத்தினர். மலக்கமாகக் கட்டுதல் என்றது × என்ற தப்புக்குறி போல் மாறிமாறிப் பின்னி ◇ - இப்படிச் சாய்ந்த கட்டம் வருமாறு அழகுபெறக்

கட்டுவதைக் குறித்தது எனக் கருதலாம். இற்றைக்காலக் குடமுழுக்கு, திருமணம் போன்ற நிகழ்ச்சிகளில் குடம், செம்புகளில் புரோகிதர் நூலை இப்படி மலக்கமாகக் கட்டி அணிசெய்வதை இதனோடு ஒப்புநோக்குக.

'வெறும் மூங்கில் கழி' என்று மக்கள் மிக எளிமையாகக் கருதிவிடாமல், தலைக்கோலை வணங்குதற்குரிய தெய்வநிலைப்படுத்தும் நோக்கத்தில், அதனை நவமணிகளாலும் உயர்ந்த வகைப் பொன்னாலும் அணிசெய்து அதன் மதிப்பீட்டை உயர்த்தினர் எனத் தெரிகிறது.

இதற்கு உரையெழுதும் அரும்பதவுரையாசிரியர் கூறாதொழிந்த தலைக்கோலின் நீள அளவு பற்றிக் கூறும் பரதசேனாபதிய நூற்பா ஒன்றினை அடியார்க்குநல்லார் மேற்கோளாகத் தருகின்றார்.

புண்ணியமால் வெற்பிற் பொருந்துங் கழைகொண்டு
கண்ணிடைக் கண்சாண் கனஞ்சாரும் — எண்ணிய
நீளமெழு சாண்கொண்டு நீராட்டி நன்மைபுனை
நாளில் தலைக்கோலை நாட்டு.

புண்ணிய மலையில் வளர்ந்த மூங்கிலைக் கணுவுக்குக்கணு ஒருசாண் அளவு வளர்ந்த நிலையில், அதன் ஏழு சாண் அளவு நீளமுடைய அளவில் வெட்டிவந்து, புனித நீராட்டி, அதனை நன்மை தரும் ஒரு நல்ல நாளில் தலைக்கோலாக அளிக்க வேண்டும் என்பது இதன் பொருளாகும்.

பழங்காலத்தில் நீட்டலளவு முறையாக நம் முன்னோர் நமது உடலின் விரல், காலடி, முழம், சாண் முதலிய உடலுறுப்புக்களைப் பயன்படுத்தி எண்ணிடுவதே வழக்கம் ஆகும். அளவுகோலைத் தேடி அலையாமல் விரைந்து அளவீடு செய்வதற்கு இந்த உடலுறுப்பு முறை வசதியாக இருந்தது. முழ அளவையைச் சீவகசிந்தாமணியில், "ஐம்முழ அகலமாகப் பலபடப் பரப்பி" (சீவக. 617) என வருவதால் அறியலாம். 'சாண்' என்பது, வலக்கையின் விரல்கள் ஐந்தையும் விரித்த நிலையில் சிறுவிரல் நுனிக்கும் பெருவிரல் நுனிக்கும் இடைப்பட்ட நீளம் ஆகும். இது சுமார் 8 அங்குலம் வரும்.

மூங்கில் முளைவிட்டு வளரும்போது கணுவுக்குக் கணு ஒருசாண் அளவு வளர்ந்த நிலையிலேயே அது செறிவானதாகத் திண்மையுறும் என்ற பயிரியல் உண்மையை இயற்கையோடு இயைந்து வாழ்ந்த நம் முன்னோர் அறிந்திருந்தனர். இது ஏற்புடைய கருத்தாகத் தோன்றுகிறது.

அது என்ன? 'எண்ணிய நீளமெழு சாண்கொண்டு' என்பது என்ன கணக்கு?

மனித உடம்பினை 'எண்சாண்' அளவினது என்பர் 'எண்சாண் உடம்புக்கும் சிரசே பிரதானம்' என்பது நம் மண்ணில் வழங்கும் பழமொழி. எட்டுச் சாண் உயரமுடைய மனிதன் கையில் கொடுக்கப்படும் தலைக்கோல், மனித அளவில் ஒரு சாண் குறைவாக — ஏழு சாண் அளவினதாக இருக்க வேண்டும் என்று கருதியிருக்கின்றனர்.

கூத்தர் கையிலிருந்த 'மதலை மாக்கோல்', 'தலைக்கோல்' முதலிய கோல்கள், கூத்தர்தம் நாடக நிகழ்வின்போது கீழே ஊன்றி அசைத்து ஆடும்போது கவனக் குறைவாகக் கோலின் மேல்நுனி தம் கண்களைக் குற்றிவிடக் கூடாது என்ற கருத்தில், கோலின் உயரம் கண்மட்டத்திலிருந்து சற்றே குறைவாக, ஆடுவாரின் மோவாய் வரையிலும் இருப்பதாக அமைத்தனர் எனக் கருதலாம். எழுசாண் என்பது ஐந்து அடிக்கும் குறைவாக – 4' 8" அளவினதாக – அமைந்திருக்கும். கூத்தரின் மதலை மாக்கோல் அளவிலேயே தலைக்கோலின் உயர அளவும் கருதப்பட்டது எனத் தெரிகிறது.

தலைக்கோல் என்பது உருண்டு திரண்ட திண்மையான மூங்கில் கழி. அது மேலும் கீழுமுள்ள கணுக்களையும் சேர்த்து மொத்தம் எட்டுக் கணுக்கள் கொண்டது. எட்டுக் கணுக்களும் நவமணிகள் கட்டி அணிசெய்யப்பட்டன. இரு கணுக்களுக்கு இடையே ஒரு சாண் (8") இடைவெளி இருந்தது. எட்டுக் கணுக்களுக்கும் இடையே அப்படி ஏழு இடைவெளிகள் இருந்தன. அந்த இடைவெளிகள் பொன்தகடுகளால் மாறிமாறிப் பின்னலிட்டுக் கட்டி அணிசெய்யப்பட்டன. இவ்வாறு அலங்கரிக்கப்பட்ட தலைக்கோலின் மொத்த உயரம் 7 சாண்; அதாவது 4' 8" ஆகும். தோராயமாக நாலையமுக்கால் அடி அல்லது ஐந்தடி என்று கூறலாம்.

தலைக்கோல் என்பது இந்திரன் மகன் சயந்தனா?

காவல் வெண்குடை மன்னவன் கோயில்
இந்திர சிறுவன் சயந்தன் ஆகென
வந்தனை செய்து வழிபடு தலைக்கோல்

என்று இப்பகுதியில் கூறியுள்ள செய்தி பெரிதும் சிந்திக்க வைக்கிறது. தலைக்கோல் என்பது சாதாரண மூங்கில் கழி இல்லை; வழிபடத்தக்கது எனத் தெய்வத் தன்மை அதன்மேல் ஏற்றப்பட்டது. இந்திரன் மகன் சயந்தன்தான் மூங்கில் கம்பாகப் பிறந்திருக்கிறான். அதனால்தான் இந்த அடிகளுக்கு முன்னும் பின்னும் ஆர்ப்பாட்டமான சடங்குகளை இளங்கோவடிகள் பலபட வருணித்துக் கூறுகிறார் என்பது வெளிப்படை

மேற்சுட்டிய மூன்றடிகளுக்கு உரையெழுதும் அரும்பதவுரைகாரர்,

> *இத்தலைக்கோலைத் தேவேந்திரன் மகன் சயந்தனாக நினைத்து மந்திர விதியாலே பூசித்து வழிபட்டு இராசாவின் கோயிலிலே (அரண்மனையில்) காப்பமைத்து இருத்தக் கடவது என்றவாறு. சயந்தனாதற்குக் காரணம் மேலே சொன்னோம்*[9]

என்று எழுதுகின்றார். அடியார்க்குநல்லாரும் இதே வாசகத்தை முன்பின்னாக மாற்றியமைத்து,

அரசன் கோயிலிலே காப்பமைத்திருத்தி இந்திரன்மகன் சயந்தனாக நினைத்து மந்திர விதியாலே பூசித்து வழிபடும் இத்தலைக்கோலை என்க. சயந்தனாதல் முன்னர்க் கூறிப் போந்தாம்[10]

என்று எழுதுகிறார்.

'வழிபடு தலைக்கோல்' — விளக்கம்

'வந்தனை செய்து வழிபடு தலைக்கோல்' என்பதை உரையாசிரியர்கள் மட்டுமன்றி இளங்கோவடிகளே கூறுகிறார் என்பது இங்குச் சிந்திக்கத்தக்கது.

சயந்தன் சாபம் பெற்றதால் 'தலைக்கோல்' என்னும் மூங்கிலாகப் பிறந்தான். 'சாபம்' என்பது ஒரு குற்றத்திற்கான தண்டனை! தண்டனை பெற்றவனை ஏன் வழிபாடு செய்ய வேண்டும்?

ஆயிரம் அசுவமேத யாகங்களை நிறைவேற்றிய தகுதியால் வானவர் அவையின் தலைவனானவன் இந்திரன்! அவனை வழிபாடு செய்யலாம். தகுதி சான்ற தலைவன் இந்திரனுக்கு மகன் என்ற ஒரே காரணத்திற்காக (சாபம் பெற்றதையும் பொருட்படுத்தாமல்) சயந்தனை வந்தனை செய்து வழிபட வேண்டுமா? என்ன நியாயம்?

மன்னராட்சிக் காலத்தில் 'வாரிசு அரசியல்' வழக்கத்தில் இருந்ததுதான். அதற்காக, வாரிசு அரசியல்—பார்வை வழிபாடு செய்வதிலுமா?

இது இளங்கோவடிகளின் சொந்தக் கருத்து எனக் கருதமுடியாது. அக்காலத்து அரசர்களின் சமூகவிதி இதுவாகும். சில தர்ம நியாயமற்ற கருத்துக்களை அக்கால ஆண்டான்களான அரசர்கள் சமூகச் சட்டங்களாக ஆக்கியதை அக்காலப் பண்டிதர்கள் அப்படியே வழிமொழிந்ததும் உண்டு.

'வழிபடு தலைக்கோல்' என்பதும் அத்தகைய ஆளும் வர்க்கத்தினரின் மூலக் கருத்து.

அழகுறு கன்னியராம் கணிகையர்க்குத் தலைக்கோல் தானம் வழங்கும் அக்கால அரசர்கள் தங்களை இந்திரனாக அல்லது இந்திரகுமாரன் சயந்தனாகக் கருதினர். கணிகையரை ஊர்வசியாகவே கருதினர். இந்தக் கருத்தாக்கத்தில் கட்டிவிடப்பட்ட கதைதான் சயந்தன் — ஊர்வசி சாபம் பெற்ற கட்டுக்கதை! இக்கதைவழி, கணிகையர் பன்னிரு வயதுப் பருவம் எய்திய நிலையில் தலைக்கோல் தானம் தருகிற சாக்கில், அவர்களை அரசர்கள் பெண்டாண்டனர். தலையரங்கேறும் விழாநாளில் மக்கள் முன்னிலையில், தலைக்கோல் என்னும் மூங்கில் கழிவழி தலைக்கை கொடுத்து அரசர் அந்நங்கையரைத் தழுவியதாகப் பாவித்து மகிழ்ந்தனர். இந்தப் பாலியல் கூத்தினை மறைக்கவே தெய்வப்பூச்சுப் பூசப்பட்டது; வந்தனை செய்ய வற்புறுத்தப்பட்டது. அதன் வெளிப்பாடே 'வந்தனை செய்து வழிபடு தலைக்கோல்' என்ற பிரச்சாரம்!

தலைக்கோல் சடங்கு முறைகள்

'வந்தனை செய்து வழிபடு தலைக்கோல்' என்றதன் பின்னர் வரும் தலைக்கோல் சடங்குகளை ஊன்றிக் கவனிக்கும்போது, 'தெய்வப் பூசனையின் மிகை' நம்மைச் சிந்திக்கவைக்கிறது.

புண்ணிய நன்னீர் பொற்குடத்து ஏந்தி
மண்ணிய பின்னர் மாலை அணிந்து
நலம்தரு நாளால் பொலம்பூண் ஓடை
அரசுவாத் தடக்கையில் பரசினர் கொண்டு
முரசுஎழுந்து இயம்பப் பல்லியம் ஆர்ப்ப
அரைசொடு பட்ட ஐம்பெரும் குழுவும்
தேர்வலஞ் செய்து கவிகைக் கொடுப்ப
ஊர்வலஞ் செய்து புகுந்துமுன் வைத்தாங்கு

என்னும் அடிகளில் சொல்லப்படும் செய்திகள் தெய்வத் திருவிழாச் சடங்குகளைப் போலவே தோன்றுகின்றன. புண்ணிய நதிகளிலிருந்து நன்னீரைப் பொன்குடத்தில் மோந்து ஏந்தி வருகின்றனர். 'மண்ணுமங்கலம்' என்ற பெருமையில் தலைக்கோலை மங்கல நீராட்டுகிறார்கள். அதன்பின்னர் தலைக்கோலுக்கு மாலை அணிவிக்கின்றனர். நலம்தரும் நல்லநாள் பார்த்து, அழகிய பொன்னணியும் நெற்றிப்பட்டமும் அணிந்த அரச யானையின் தடக்கையில் அத்தலைக்கோலைத் தருகின்றனர். தலைக்கோலை வாழ்த்தி முழங்குகின்றனர். வெற்றிமுரசு இயம்ப, அதைத் தொடர்ந்து பல வாத்தியங்கள் முழங்குகின்றன. அரசனும் தனது அமைச்சர், புரோகிதர், சேனாபதியர், தூதர், ஒற்றர் எனப்பட்ட ஐம்பெருங்குழுவினரும் தடக்கையில் ஏந்திய தலைக்கோலுடன் முன்செல்லும் பட்டத்து யானையின் பின்னே தேரை வலம் வருகின்றனர். நாடகப் பாடல்களை நயம்பட இயற்றிய கவிஞனின் கையில் தலைக்கோலைக் கொடுக்கின்றனர். அதன்பின் ஊர்வலம் தொடங்குகிறது. அனைவரும் ஊர்வலமாகச் சென்று நாடக அரங்கை அடைகின்றனர். அரங்கத்தின்கண் புகுந்து தலைக்கோலைப் பார்வையாளர் பார்த்து வணங்குமாறு எதிர்முகமாக வைக்கின்றனர். இத்தனை ஆர்ப்பாட்டமான சடங்குகள் தலைக்கோல் என்னும் மூங்கில் கழிக்கு நடந்தேறுவதைப் பார்க்கிறோம்.

அது சாதாரணமான மூங்கில் கழி அல்ல; தெய்வ அம்சம் கொண்டது என்ற கருத்து இந்தச் சடங்குகளால் உறுதிப்படுத்தப்படுகிறது என்பதையே இது காட்டும்.

அரசொடுபட்ட ஐம்பெருங்குழுவும் தேர்வலம் செய்தல்

சங்ககாலச் சமூகத்தில், அரசனுக்கு அரசியல் கடமைகளை ஆற்றுதற்குத் துணையாக அமைந்த குழு ஐம்பெருங்குழு எனப்பட்டது. எண்பேராயம் என்னும் மற்றோர் அவையினரும் அரசர்க்குத் துணையாக அமைந்தனர்.

ஐம்பெருங் குழுவும் எண்பே ராயமும் (சிலப். 5 : 157.)

என்னும் சிலப்பதிகார இந்திரவிழவூரெடுத்த காதை அடியால் இதனை அறியலாம்.

அரும்பதவுரையாசிரியர் இதற்கு உரையெழுதும்போது, 'ஐம்பெருங்குழுவும் எண்பேராயமும்' என்று குறிப்பிட்டு வெண்பா யாப்பில் அமைந்த ஒரு பழைய நூற்பாவினை எடுத்தாளுகின்றார்.

சாந்துபூக் கச்சாடை பாக்கிலை கஞ்சுகநெய்
ஆய்ந்த இவர்எண்மர் ஆயத்தார் — வேந்தர்க்கு
மாசனம்பார்ப் பார்மருத்தர் வானிமித்தர் ஓ(டு)அமைச்சர்
ஆசில் அவைக்களத்தார் ஐந்து.[11]

சாந்து (சந்தனம்), பூ (மாலை), கச்சு (அரசர்தம் இடையில் கட்டும் அரைப் பட்டிகை), ஆடை, பாக்கு, இலை (வெற்றிலை), கஞ்சுகம் (அதிமதுரப்பூடு), நெய் என்னும் எண்வகைப் பொருள்களைக் குற்றமற ஆராய்ந்து அரசர்க்கு அளிக்கும் குழுவினரை இவ்வெண்பா 'இவர் எண்மர்' என்று குறிப்பிடுகிறது. வணிகர், பார்ப்பனர், மருத்துவர், நிமித்திகர் (சோதிடர்), அமைச்சர் ஆகிய ஐவரும் அரசருடன் எப்போதும் உடனிருப்பவர் என்னும் பொருளில் வந்துள்ள இவ்வெண்பா எண்பேராயம், ஐம்பெருங்குழுவை வேறுவகையில் பார்ப்பதாக உள்ளது. இது ஏற்புடைய கருத்தன்று.

அடியார்க்குநல்லார் ஐம்பெருங்குழு, எண்பேராயம் என்னும் இவ்விரு அவைகளிலும் இடம்பெறும் மாந்தரை வேறு நபர்களாகத் தம் உரையில் பட்டியலிட்டுக் கூறுகிறார்.

ஐம்பெருங்குழு — 'அமைச்சர், புரோகிதர், சேனாபதியர், தவாத்தொழிற் றூதுவர், சாரணர் என்றிவர், பார்த்திபர்க்கு ஐம்பெருங் குழுவெனப் படுமே'[12]

என மேற்கோள் தருகிறார்.

மதுரைக்காஞ்சியில் 'நாற்பெருங்குழு' (அடி 510) என்றவிடத்து உரைகூறும் நச்சினார்க்கினியர்,

ஐம்பெருங்குழு: அமைச்சர், புரோகிதர், சேனாபதியர், தூதர், ஒற்றர் (சிலப். 5: 157). ஐம்பெருங் குழுவில் அமைச்சரைப் பிரித்து முற்கூறினமையின், ஈண்டு ஏனை நாற்பெருங் குழுவையுங் கூறினார்"[13]

என்பர். இதனால் 'சாரணர்' என்பார் 'ஒற்றர்' என அறியலாம்.

ஐம்பெருங்குழுவை அடுத்து எண்பேராயத்தினை விளக்கும் அடியார்க்குநல்லார்,

எண்பேராயம் — 'கரணத் தியலவர், கரும காரர், கனகச் சுற்றம், கடைகாப் பாளர், நகர மாந்தர், நளிபடைத் தலைவர், யானை

வீரர், இவுளி மறவர் இனையர் எண்பே ராயம் என்ப' எனுமிவர்[14]

என்று மேற்கோள் சான்றுடன் விளக்குவர். கரணத்தியலவர் என்பார் கணக்கர். கருமகாரர் என்பார் ஊர்ப்பணிகளை விதிப்பவர். கடைகாப்பாளர் என்பார் வாயில் காக்கும் அதிகாரி. நகரமாந்தர் என்பார் மருதநிலக்கிழார். நளிபடைத்தலைவர் என்பார் பல்வேறு படைகளின் தலைவர்கள். யானை மறவர் என்பார் யானைப்படை வீரர். இவுளி மறவர் என்பார் குதிரை வீரர். நால்வகைப் படைகளுள் யானைப்படையும் குதிரைப்படையும் போரில் பெறும் வெற்றிக்குச் சிறப்பாகக் கருதப்பட்டன. ஆதலால் யானைப்படை, குதிரைப்படைத் தலைவர்களை எண்பேராயத்தில் வைத்துச் சிறப்பித்தனர்.

ஐம்பெருங்குழுவின் உறுப்பினரோடு அரசன் தேர்வலம் வந்தது ஏனெனில், கணிகைக்குத் தலைக்கோல், பொன்மாலை முதலியன அளித்து அவளைத் தன் உரிமைமகளாகக் கொள்ளுதற்கு அங்கீகாரம் பெறும் அரசியல் சடங்கு இது எனக் கருதலாம்.

'தேர்வலஞ் செய்து' என்பதற்குப் பொருள், தேரினை வலம் வந்தனர் என்பதா? தேரில் ஏறி ஊர்வலம் வந்தனர் என்பதா?

உரையாசிரியர்கள் 'தேரினை வலஞ்செய்து' என்று பொருள் கொண்டனர். அரசர் முதலானோர் தேரினை வலஞ்செய்தது ஏனெனில், தேர்மீது கவிஞன் நிறுத்தப்பட்டிருந்தான்; அவன் கையில் தலைக்கோலைக் கொடுத்துச் சிறப்புச் செய்வதற்காக அவ்வாறு வலஞ்செய்தனர் என்ற குறிப்பில் உரை எழுதுவதைப் பார்க்கிறோம். இதை இனிவரும் பகுதியில் தெளிவுசெய்வோம்.

கவிஞனின் கையில் கொடுத்தல் – குறிக்கோள்

'கவி' என்றது நாடகப் பாடல்களைப் புனைந்த கவிஞனை என்பர். தேர்வலம் செய்த அரசன், ஐம்பெருங்குழுவினர் முதலானோர் பட்டத்து யானையின் கையிலிருந்த தலைக்கோலைக் கவிஞன் கையில் கொடுத்தனர். இது கவிஞனுக்கு முதல்மரியாதை செய்த முறைமைபோல் தோன்றுகிறது. அக்காலத்தார் கவிக்குக் கலையுலகில் முதன்மையளித்தனர் என்பர் யோகி சுத்தானந்த பாரதியார்.[15]

முரசுஎழுந்து இயம்பப் பல்லியம் ஆர்ப்ப
அரைசொடு பட்ட ஐம்பெரும் குழுவும்
தேர்வலஞ் செய்து கவிகைக் கொடுப்ப
ஊர்வலஞ் செய்து புகுந்துமுன் வைத்தாங்கு

இதில் வரும் செய்திகளை வரிசைப்படுத்திப் பார்த்தால், சிறிது விளக்கமின்மை தெரிகிறது.

முரசு எழுச்சியுடன் முழக்கப்பட்டது.

பலவகைப்பட்ட வாத்தியங்களும் ஆர்ப்பரித்தன. (எதையோ தொடங்கும் அடையாளம் இவை.)

அரைசொடுபட்ட ஐம்பெருங்குழுவும் தேர்வலம் செய்தனர்.

(அரசுவாத் தடக்கையிலிருந்த) தலைக்கோலை வாங்கிக் கவியின் கையில் கொடுத்தனர்.

(கவிஞன் அப்போது எங்கே இருந்தான்? தேரிலா? அல்லது எங்கே?)

பின்னர் ஊர்வலம் நடக்கிறது. (ஊர்வலத்தில் கவிஞன் தலைக்கோலை ஏந்தி வந்தானா?)

அரங்கில் புகுந்து தலைக்கோலை முன்வைக்க... (யார் முன்வைத்தது? கவிஞனா? பிறரா?)

மூலபாடத்தில் விளக்கமின்மையால் இங்கே எழும் இந்தக் கேள்விகளை உரையாசிரியர்களும் தெளிவுசெய்யவில்லை.

இந்தப் பகுதிக்கு அரும்பதவுரையாசிரியர்,

> *வீரமுரசு முதலாயினவும் பல வாச்சியங்களும் ஆர்ப்ப அரசனும் மந்திரி புரோகித சேனாபதித் தொடக்கத்தாருங்கூட வீதியின்கண் நின்ற தேரினையும் இவ் ஐராபதத்தினையும் உடன்கொண்டு வலஞ்செய்து* **தேரின்மேல் நின்ற** *பாடுவானது கையிலே இத்தலைக்கோலைக் கொடுத்துத் தேரினைக் கொண்டு நகரியை வலமாக வந்து அரங்கத்தினுட் புகுந்து தலைக்கோலை எதிர்முகமாக வைத்தபின் என்றவாறு*[16]

என்பர்.

அடியார்க்குநல்லார்,

> *வீரமுரசு முதலாய மும்முரசுகளும் எழுந்து முழங்க அவையேயன்றிப் பல வாச்சியங்களும் முழங்க, அரசனும் அமாத்தியர், புரோகிதர், சேனாபதித் தொடக்கத்தாருங்கூட வீதியின்கண் நின்ற தேரினை இந்த யானையோடும் உடன்கொண்டு வலஞ்செய்து* **தேர்மிசை நின்ற கவியின்** *கையிலே இத்தலைக்கோலைக் கொடுப்ப ஊரை வலமாக வந்து அரங்கத்தின்கட் புகுந்து தலைக்கோலை எதிர்முகமாக வைத்தபின் என்றவாறு*[17]

என்று உரைப்பர்.

'தேரின்மேல் நின்ற பாடுவானது' என்று அரும்பதவுரைகாரரும், 'தேர்மிசை நின்ற கவியின்' என்று அடியார்க்குநல்லாரும் இருவருமே கவிஞன் தேர்மீது நின்றுகொண்டிருந்ததாகப் பொருள் கொண்டனர். ஆனால் மூலபாடத்தில் அப்படி இருக்கிறதா?

'தேர்வலஞ் செய்து கவிகைக் கொடுப்ப' என்பதுதானே பாடம்?

'வீதியின்கண் நின்ற தேரினை' என்று உரையாசிரியர் இருவருமே கூறுகின்றனர். வீதி என்றது, அரசன் முதலானோர் வெளிக்கிளம்பிய அரண்மனைக்கு முன்னுள்ள வீதியா?

'ராஜவீதியில் தேர் நின்றது. அதில் நாடகக்கவி நின்றான். அவனைத் தெய்வம்போல் மையப்படுத்தி அரசரும் அந்தணர், அமைச்சர் முதலான ஐம்பெருங்குழுவினரும் சுற்றி வலம்வந்தனர்' என்று பொருள்கொள்வது மிகையாகத் தோன்றுகிறது; நம்பும் தரமாக இல்லை.

தலைக்கோல் கொடுக்கும் முறை பற்றிய செயிற்றியம் நூற்பா ஒன்றினை அடியார்க்குநல்லார் மேற்கோளாகத் தந்துள்ளார். அது இது:

பிணியுங் கோளும் நீங்கிய நாளால்
அணியுங் கவினும் மாசற இயற்றித்
தீதுதீர் மரபில் தீர்த்த நீரால்
மாசது தீர மண்ணுநீ ராட்டித்
தொடலையும் மாலையும் படலையும் சூட்டிப்
பிண்டம் உண்ணும் பெருங்களிற்றுத் தடக்கைமிசைக்
கொண்டு சென்றுநீஇக் கொடியெடுத் தார்த்து
முரசு முருடு முன்முன் முழங்க
அரசு முதலான ஐம்பெருங் குழுவும்
தேர்வலஞ் செய்து கவிகைக் கொடுப்ப
ஊர்வலஞ் செய்து புகுந்த பின்றைத்
தலைக்கோல் கோடல் தக்க தென்ப.[18]

இந்த நூற்பாவிலும் 'வீதியில் நிறுத்தப்பட்டிருந்த தேரின்மீது கவி நின்றான்; அவனுக்குச் செய்யும் மரியாதையாக அரசரும் ஐம்பெருங்குழுவினரும் தேரை வலம் வந்தனர்' என்ற குறிப்பு எதுவும் இல்லை. இளங்கோவடிகள் கூறிய 'தேர்வலஞ் செய்து கவிகைக் கொடுப்ப' என்ற அதே அடி இதிலும் அப்படியே வந்துள்ளது. வேறு விளக்கம் இல்லை.

இதனால் இங்கே இன்னோர் ஐயம் எழுகிறது.

'கவிகைக் கொடுப்ப' என்றது உண்மையில் கவிஞனைத்தான் குறித்ததா?

'நடுகற் காதை'யில் தலைக்கோல் பற்றி இதேபோல் வரும் இடம் இங்கு ஒப்புநோக்கத்தக்கது.

சீரியல் வெண்குடைக் காம்புநனி சிறந்த
சயந்தன் வடிவில் தலைக்கோல் ஆங்குக்
கயந்தலை யானையிற் கவிகையிற் காட்டி (சிலப். 28 : 99-101)

இதில் 'கவிகையிற் காட்டி' என்பதற்கு அரும்பதவுரையாசிரியர் எந்தக் குறிப்பையும் தரவில்லை. 'யானையின் கவிந்த கையில் காட்டி' என்றோ,

'யானையின் மீதிருந்த குடையின் நிழலில் காட்டி' என்றோ இதற்குப் பொருள் கூறலாம். 'கவிகை' என்பது கவிந்த கை, குடை எனவும் பொருள்படும்.

இளங்கோவடிகள் நாடகப் புலவனை 'நாத்தொலைவில்லா நன்னூல் புலவன்' என்றே குறிப்பிட்டார். எனினும், இசையோன் அமைதி கூறும் பகுதியில் 'கவியது குறிப்பும்' என்று நாடகப் பாடல் இயற்றிய புலவனைக் 'கவி' என்ற சொல்லாலும் சுட்டியதைக் காண்கிறோம்.

ஒரு முடிவுக்கு வரலாம்.

'கவிகைக் கொடுப்ப' என்றது நாடகப் புலவனையே எனக் கருதுவது பொருந்தும். ஆனால், உரையாசிரியர்களின் மிகையுரையை மாற்றியமைத்தல் நம் கடனாகும்.

வந்தனை செய்து வழிபடு தலைக்கோல் புண்ணிய நன்னீரால் நீராட்டப்பட்டது. பின்னர் அதற்கு மாலை அணிவித்தனர். நல்முகூர்த்த நேரம் பார்த்து அதனை அலங்கரிக்கப்பட்ட பட்டத்து யானையின் தடக்கையில் கொடுத்துத் தலைக்கோலை வாழ்த்தி முழங்கினர். அரசன் முதலியோர் அரண்மனையை விட்டு வெளிப்போந்ததன் அடையாளமாக முரசு முழங்கியது; பல்வகை வாத்தியங்களும் ஒலித்தன. அரசனும் ஐம்பெருங்குழுவினரும் தேரில் ஏறி வலம் வந்தனர். வழியில், நாடக அரங்கேற்றப் பின்புலக் கலைஞர்கள் நாடகக்கவியின் தலைமையில் நிற்க, பட்டத்து யானையின் கையிலிருந்த தலைக்கோலினைக் கவிஞனின் கையில் கொடுத்தார்கள். அரசர் முதலானோர் தேரிலும், நாடகக்கவி முதலான கலைஞர்கள் நடந்தும் அனைவரும் ஊரை வலம்வந்து, ஊரின் நடுவிலிருந்த அரங்கை அடைந்தனர். நாடகக் கவிஞன் அரங்கில் ஏறித் தன் கையில் ஏந்திவந்த தலைக்கோலை மக்கள் யாவரும் கண்டு தொழுது ஏத்தும்படியாக அரங்கின் பின்பகுதியில் நடுவில் வைத்தான்.

இவ்வாறு புதிய உரை கூறலாம். அரசர், ஐம்பெருங்குழுவினர் ஆகியோர் தேரிலே வந்தனர். நாடகக்கவிஞன், ஆடலாசான், இசையோன், தண்ணுமை முதல்வோன், குழலாசிரியன், யாழாசிரியன் மற்றும் (இசைக்கருவிகளை இசைத்தவாறு) பிற குயிலுவர் ஆகிய அரங்கேற்றப் பின்புலக் கலைஞர் ஆகியோர், அரசுவா, தேர்கள் ஆகியவற்றின் பின்னால் நடந்தே அரங்கம் வரை ஊர்வலம் வந்தனர் என்று கருதுவதே மூலப்பாடத்திற்குப் பொருந்துவதாக உள்ளது.

தலைக்கோலைக் கவிஞனின் கையில் கொடுத்ததே அவனைப் பெருமைப்படுத்திய செயலாகும். கவிஞனைத் தேரில் ஏற்றி, அரசர் முதலானோர் அவனையும் அவன் நிற்கும் தேரையும் சுற்றி வலம் வந்தனர் என்று கருதுவது சற்றே மிகையாகத் தோன்றுகிறது. எனினும், நன்னூற் புலவரை அரசர் பெரிதாக மதித்தல் அன்றைய நடைப்பியலில் இருந்தது என்பதையும் நாம் மறுக்க முடியாது.

முரசு கட்டிலில் அறியாது ஏறித் துயின்ற மோசிகீரனாரைத் தண்டிக்காமல், அவர் துயிலெழும் வரையிலும் கவரிகொண்டு வீசிப் புலவனைப் பெருமைப்படுத்திய சேரன் தகடூரெறிந்த பெருஞ்சேரல் இரும்பொறையின் மாண்புமிகு பண்பினைப் புறநானூறு பேசுகிறது.

குருதி வேட்கை உருகெழு முரசம்
மண்ணி வாரா அளவை எண்ணெய்
நுரைமுகந் தன்ன மென்பூஞ் சேக்கை
அறியாது ஏறிய என்னைத் தெறுவர
இருபாற் படுக்கும்நின் வாள்வாய் ஒழித்ததை
அதூஉஞ் சாலும்நற் றமிழ்முழு தறிதல்
அதனொடும் அமையாது அணுக வந்துநின்
மதனுடை முழவுத்தோள் ஓச்சித் தண்ணென
வீசி யோயே வியலிடங் கமழ
இவண்இசை யுடையோர்க்கு அல்லது அவண்அது
உயர்நிலை உலகத்து உறையுள் இன்மை
விளங்கக் கேட்ட மாறுகொல்
வலம்படு குருசில்நீ ஈங்கிது செயலே (புறம். 50)

என்னும் பாடல், புலவர்க்குச் சங்ககால அரசர் அளித்த பெருமையை உணர்த்தும் சான்றாகும். இதை மனங்கொண்டே உரையாசிரியர்கள் அவ்வாறு கருத்துரைத்தனர் எனவும் கருதலாம்.

இக்காலத்தில் ஒரு நாடகத்தின் வெற்றிக்கு ஆடலாசிரியரான இயக்குநரே முதன்மையானவர் என்று கருதுகிறோம். அக்காலத்தில் ஆடலாசிரியனினும் நாடகச் செய்யுளை இயற்றிய புலவனே முதன்மையானவன் என்ற கருத்து நிலவிய உண்மையை இதனால் அறியலாம்.

நற்பெரு விழாக்களில் யானை கலந்துகொள்ளுதல் தமிழ் வழக்காறு. அதனால், தலைக்கோல் முதலில் அரசு யானையின் தடக்கையில் கொடுக்கப்பட்டது. அது ஒரு கம்பீரம் கருதி. தலைக்கோல் ஏந்திவரும் தகுதிப்பாட்டினை, அரங்கேற்றத்திற்கு அயராது உழைத்த கலைஞர்க்கு வழங்கக் கருதிய பெரியோர் 'கவிகைக் கொடுக்கும்' மரபினைத் தோற்றுவித்தனர் எனக் கருதலாம். ஊரறிய இதனைக் காட்டும் சடங்காகவே ஊர்வலம் நிகழ்ந்தது.

ஊர்வலத்தில் ஆடல்மகள் கலந்துகொள்ளவில்லை. அவள் ஒப்பனை அறையில் இருந்திருக்கக் கூடும். தோரிய மகளிர் முதலான மகளிரும் ஊர்வலத்தில் கலக்கவில்லை என்று கருதுவதே சரி எனப் படுகிறது. ஊர்மக்கள் ஊர்வலத்தை வரவேற்பதைப் போல அரங்கின்முன் குழுமியவர்களாக ஆராத்தி ஏந்தி நின்றிருந்தனர் எனக் கருதலாம். அரசர் முதலான ஐம்பெருங்குழுவினரும் நாடகக் கவிஞன் தொடக்கத்தானாக ஏனைய அரங்கேற்றப் பின்புலக் கலைஞர்களும் ஆகிய பத்துப் பதினைந்து பேர்களே ஊர்வலத்தில் கலந்தனர். பட்டத்து யானை முன்நடக்க, அரசமாந்தர் ஏறிய தேர்கள் பின்வர, நாடகக் குழுவினருடன் நாடகக்கவி

தன் கையில் தலைக்கோலை ஏந்தி அரசுவா பின்னே வழிநடக்க (அல்லது தேரின்மீது ஏறி) — இந்நிலையில் ஊரின் முக்கிய வீதிகளில் ஊர்வலம் வந்து நடுஊர் மன்றத்து நாடக அரங்கினை அடைந்தனர் என்று பொருள்கொள்ளுதல் பொருந்தும்.

நடுவூர் மன்றத்து அடிபெயர்த்து ஆடி (சிலப். 12 : 11)

என்று சிலப்பதிகாரத்தில் சாலினி ஆட்டம் ஊரின் நடுவிலுள்ள மன்றத்தில் நடந்ததைக் கூறும்.

'விரிச்சி' என்னும் நன்மொழி கேட்க அக்கால மக்கள் பொழுதடையும் அந்தியிலேயே ஊரின் தெருக்களில் வெளிச்செல்வர்.

பெரும்பெயல் பொழிந்த சிறுபுன் மாலை
அருங்கடி மூதூர் மருங்கிற் போகி (முல்லைப். 6-7)

என்பதைப் போல, மாலை நேரத்தில் ஊர்வலம் நடந்தது எனலாம். விளக்கு எடுக்கும் தேவையின்றிப் பொழுது மறையும் மங்கிய ஒளி நிலவிய மாலை நேரத்தில் ஊர்வலம் நடந்து, இருட்டுவதற்குள் நடுவூர் மன்றத்து நாடக அரங்கை அடைந்தனர் எனக் கருதலாம்.

இன்றைய தெருக்கூத்திலும் கூத்துக்குமுன் 'ஊர்வலம்' உண்டு. 'மார்க்கண்டேயர்' நாடகம் ஆடும்போது எமன் வேடம் பூண்டவன் தக்கபடி வேடம் தரித்துக்கொண்டு ஒரு எருமைக்கடாவின் மீது ஏறி ஊரை வலம்வரும் வழக்கம் சில ஊர்களில் உண்டு என்பர்.[19] இது தமிழ் நாடகத் தொடக்க மரபு. ஊர்வலம் நடத்துதல் காலவிரயம் எனக்கருதிய பிற்காலத் தமிழர், இம்மரபினை விடுவதற்கும் மனமின்றி, மேடையிலேயே 'ஊர்வலம்' நடத்தினர். கேரளத்துக் கதகளியில் 'புறப்பாடு' என்ற தொடக்க நிகழ்வு, மேடையிலேயே நிகழ்த்தப்படும் சடங்காகும். கடவுள் வணக்கமும் குருவணக்கமும் முடிந்தவுடன் இது மேடையிலேயே அழகுக் காட்சியாக நிகழ்த்தப்படும் என்பர்.[20]

'குருவணக்கம்' என்னும் மரபின் வேர்தான் தலைக்கோலைக் 'கவிகைக் கொடுத்தல்' எனலாம்.

நாடகத் தொடக்க நிகழ்ச்சிகள்

நாடகத் தொடக்க நிகழ்ச்சிகள் பற்றி இளங்கோவடிகள், இருக்கை முதலாக அந்தரக்கொட்டு ஈறாகப் பின்வருமாறு விளக்கியுள்ளார்.

இயல்பினின் வழாஅ இருக்கை முறைமையின்
குயிலுவ மாக்கள் நெறிப்பட நிற்ப
வலக்கால் முன்மிதித்து ஏறி அரங்கத்து
வலத்தூண் சேர்தல் வழக்கெனப் பொருந்தி
இந்நெறி வகையால் இடத்தூண் சேர்ந்த
தொன்னெறி இயற்கைத் தோரிய மகளிரும்

சீரியல் பொலிய நீரல நீங்க
வாரம் இரண்டும் வரிசையிற் பாடப்
பாடிய வாரத்து ஈற்றின்நின்று இசைக்கும்
கூடிய குயிலுவக் கருவிகள் எல்லாம்
குழல்வழி நின்றது யாழே, யாழ்வழித்
தண்ணுமை நின்றது தகவே, தண்ணுமைப்
பின்வழி நின்றது முழவே, முழவொடு
கூடிநின்று இசைத்தது ஆமந் திரிகை,
ஆமந் திரிகையோடு அந்தர மின்றிக்
கொட்டிரண்டு உடையதோர் மண்டில மாகக்
கட்டிய மண்டிலம் பதினொன்று போக்கி
வந்த முறையின் வழிமுறை வழாமல்
அந்தரக் கொட்டுடன் அடங்கிய பின்னர் (அரங். 129-147)

இங்குக் கூறியுள்ள நாடக முன்நிகழ்வுகளைப் பின்வருமாறு தலைப்பிட்டுக் காட்டலாம்.

1. அவையில் இயல்பினில் வழுவாத இருக்கை முறை
2. அரங்கில் குயிலுவ மாக்கள் நெறிப்பட நிற்றல் முறை
3. ஆடல்மகள் அரங்கில் வலக்கால் முன்மிதித்து ஏறி வலத்தூண் சேர்தல்
4. தோரிய மகளிர் அரங்கின் இடத்தூண் சேர்தல்
5. தோரிய மகளிர் வாரம் இரண்டு பாடுதல்
6. ஒன்றன்பின் ஒன்றாகக் குயிலுவக் கருவிகளின் தொடர் இசைநிரல்
7. கூடிநின்றிசைத்த ஆமந்திரிகை – கூட்டிசை முழக்கம்
8. 'அந்தரம்' இன்றி மண்டிலம் பதினொன்று போக்குதல்
9. 'அந்தரக்கொட்டு' ஆடிமுடித்தல்

இந்த ஒன்பதும் தமிழ் நாடக முன்நிகழ்வு மரபுகள் ஆகும்.

இயல்பினில் வழுவாத இருக்கை முறை

சங்ககாலக் குரவைக் கூத்து கடற்கரைச் சோலையான கானலில் நடந்தபோது, மக்கள் ஒருவரையொருவர் நெருங்கிக் கூடியிருந்த இருக்கை, 'தழீஇய இருக்கை' என்று சுட்டப்பட்டது.

திருநுதல் மகளிர் குரவை அயரும்
பெருநீர்க் கானல் தழீஇய இருக்கை (அகம். 269.)

ஒருவரையொருவர் தழுவி அமர்ந்த இருக்கை என்றதனால், அவையோர் கூடி அமர்தலில் சங்ககாலத்தில் ஓர் ஒழுங்கு கடைப்பிடிக்கப்பட்டதாகத் தெரியவில்லை. பின்னர் இருக்கைமுறை என்ற ஒழுங்கு உருவாயிற்று.

இன்றைய தெருக்கூத்து நிகழ்விலும் கூடியமர்தலில் ஒரு முறை பேணப்படுவதைக் காணலாம். தெருக்கூத்து நிகழும்போது பார்வையாளர் அமர்வதற்குச் சில குறிப்பிட்ட வகுப்பினர்க்கு எனத் தனி இடங்கள் ஒதுக்கப்பட்டன. இந்த வழக்கம் எல்லா ஊர்களிலும் இன்னமும் அப்படியேதான் கையாளப்பட்டு வருகிறது என்பர்.[21]

'இருக்கை முறை' என்பது தமிழ் நாடகத்தின் தொடக்க நிகழ்ச்சி என்றே கொள்ள வேண்டும். இருக்கை முறையில் தவறு நிகழ்ந்தால் அமைதியாக நாடகம் நடத்த முடியாது. எனவே இதில் முறைமை என்பது தவறிவிடாதவாறு கவனமாகக் கடைப்பிடிக்கப்பட்டது. இதனால்தான் இளங்கோவடிகள் இதனை மெனக்கெட்டு ஓரடியில் கவனமுடன் கூறிச் செல்கிறார்.

இயல்பினின் வழாஅ இருக்கை முறைமையின் (அரங். 129)

இதற்கு அரும்பதவுரையாசிரியர்,

வரிசைக்கேற்ற இருக்கை முறைகளிலே இருந்தபின் என்றவாறு[22]

என்று உரைகூறுவர். அடியார்க்குநல்லார்,

அரசன் முதலியோர் யாவரும் வரிசைக்கேற்ற இருக்கை முறைமைகளிலே இருந்த பின்னரென்க[23]

என்பர். இங்கு 'வரிசைக்கேற்ற' என்பது 'க்யூ' (Queue) என்னும் ஆங்கிலச் சொல்லின் பொருளைத் தராது. வரிசை என்றது தரம்; தகுதி; அந்தஸ்து.

ஆடுகொள் வரிசைக்கு ஒப்பப்
பாடுவல் மன்னால் பகைவரைக் கடப்பே (புறம். 53.)

வரிசை அறிதலோ அரிதே, பெரிதும்
ஈதல் எளிதே மாவண் தோன்றல் (புறம். 121.)

வரிசை அறிதலின் தன்னுந் தூக்கி (புறம். 140.)

வரிசைக்கு வருந்தும்இப் பரிசில் வாழ்க்கை (புறம். 206.)

வரிசையின் நிறுத்த வாய்மொழி வஞ்சன் (புறம். 398.)

என வரும் சங்கப் பாடல்களில் வரும் 'வரிசை' என்ற சொல் தரும் தகுதிப்பாடு என்னும் பொருளை இங்கே பொருத்திப் பொருள்கொள்ள வேண்டும்.

அரசரும் அரசகுடிப் பிறந்தோரும் முதல் வரிசையில் உரிய இருக்கைகளில் அமர்ந்திருந்தனர். அடுத்து அமைச்சர், புரோகிதர், சேனாபதியர் முதலான ஐம்பெருங்குழுவினரும், அவர்களை அடுத்து எண்பேராயத்தாரும் அவரவர்க்குரிய இருக்கை முறைகளில் அமர்ந்தனர்.

அவர்களுக்குப்பின் வருவாய் மிக்க வணிகர், நிலக்கிழார் முதலானோர் அமர்ந்தனர். அவருக்கும் பின்னால் வேளாளர் எனப்பட்ட பொதுமக்கள் (மேடான) தரையில் அமர்ந்திருந்தனர் எனக் கருதலாம்.

அவையில் அவரவர் இருக்கை முறை என்பது ஒன்று வழக்கத்தில் இருந்தது. அது இயல்பு (மரபு) எனச் சுட்டப்பட்டது. அதில் தவறு நேர்ந்துவிடக் கூடாது என்பதை வலியுறுத்துவதாகவே, 'இயல்பினின் வழாஅ இருக்கை முறைமை' என்று இளங்கோவடிகள் எச்சரிக்கையாகக் கூறினார்.

குயிலுவ மாக்கள் நிற்றல் முறை

அவையில் பார்வையாளர் இருக்கை முறைமையைக் கூறிய இளங்கோவடிகள் அடுத்ததாக, அரங்கில் தண்ணுமை, குழல், யாழ் என்னும் இசைக்கருவிகளை வாசிக்கும் முதல்வர் மற்றும் துணைக்கலைஞர்கள் (குயிலுவ மாக்கள்) நிற்றல் முறை பற்றிக் கூறத்தொடங்குகிறார்.

குயிலுவ மாக்கள் நெறிப்பட நிற்ப (அரங். 130)

இதற்கு உரையெழுதும் அரும்பதவுரையாசிரியர்,

> *குயிலுவக் கருவியாளர் நிற்கக்கடவ முறைமையிலே நிற்ப என்றவாறு. முறைமையிலே நிற்கையாவது: 'ஆடிட முக்கோல்...... நிலையிட மொருகோல்' என்று கூறின முறை வழுவாதே நிற்கை. குயிலுவர் – இடக்கை முதலான கருவியாளர்*[24]

என்று விரித்தும் ஒரு நூற்பாவினைச் சுருக்கி மேற்கோள் காட்டியும் உரைகூறுகின்றார் இவ்வடிக்கு அடியார்க்குநல்லார்,

> *குயிலுவக் கருவியாளர் தாம் நிற்கக்கடவ முறைமைகளிலே நிற்கவென்க. முறைமையாவது:- 'ஆடிட முக்கோ லாட்டுவார்க் கொருகோல், பாடுநர்க் கொருகோ லந்தர மொருகோல், குயிலுவர் நிலையிட மொருகோல்' என்று நூலிற் கூறின முறைமை யென்க*[25]

என்று அரும்பதவுரையாசிரியர் சுருக்கிக் குறிப்பிட்ட நூற்பாவினை விரித்துத் தெளிவுபடுத்தி எழுதுகின்றார்.

'நூல்' என்ற பெயரினதான ஒரு பழைய நாடக இலக்கண நூல் தருவது ஓர் அரிய செய்தியாகும்.

அரங்கில் ஆடுமகள் முதலாக யார்யார் எந்த இடத்தில் நிற்றல் (அல்லது இருத்தல்) வேண்டும், யார்யாருக்கு எந்த அளவு இடம் ஒதுக்கீடு செய்யப் பட்டது என்ற கணக்கீடு இந் நூற்பாவில் கூறப்பட்டுள்ளது. இந்த அரிய நூற்பா, பழந்தமிழ் நாடக வழக்காறு பற்றிய பல ஐயங்களைத் தெளிவுசெய்வதாக – மிகப் பெரும் பயன்பாடு உடையதாக இருப்பதை எண்ணி மகிழலாம்.

ஆடிடம் முக்கோல், ஆட்டுவார்க்கு ஒருகோல்,
பாடுவார்க்கு ஒருகோல், அந்தரம் ஒருகோல்,
குயிலுவர் நிலையிடம் ஒருகோல்[26]

என்ற நூற்பா கணக்கீடு செய்துள்ள இடவொதுக்கீட்டைப் பின்வருமாறு பட்டியலிடலாம்.

	இட ஒதுக்கீட்டிற்கு உரியவர்	கோல்	அடி	செ.மீ
1	நாடகம் ஆடுவார்க்கு (மாதவிக்கு)	கோல்	7' 2"	219 செ.மீ.
2	ஆட்டுவார்க்கு (ஆடலாசானுக்கு)	கோல்	2' 5"	73 செ.மீ.
3	பாடுநர்க்கு (தலைப்பாட்டு, பின்பாட்டு பாடுவார்க்கு)	கோல்	2' 5"	73 செ.மீ.
4	அந்தரம் (கட்டியங்காரனுக்கு)	கோல்	2' 5"	73 செ.மீ.
5	குயிலுவர்க்கு (இசைக் குழுவினர்க்கு)	கோல்	2' 5"	73 செ.மீ.
	மேடையின் அகலம் -	கோல்	6' 10"	11 செமீ

மேற்சுட்டிய அளவு முறையில் இடஒதுக்கீட்டினைக் கீழே படம் வரைந்து காட்டலாம்.



...பார்வையாளர்...

அரங்கின் பிற்பகுதியில் குயிலுவ மாக்கள் தத்தம் இசைக்கருவிகளைச் சுமந்தவாறு நின்றனர் எனத் தெரிகிறது. வாத்தியக் கருவிகளை அமர்ந்த நிலையில் வாசிப்பது இன்றைய வழக்கம். பழந்தமிழ் நாடக மரபு 'நிற்றல்'

ஆகும். இன்றைய கரகாட்டம் போன்ற நிகழ்ச்சிகளில் ஆடுமகளிர் ஆடலுக்கு இயைந்து வாத்தியக் கலைஞர்களும் சேர்ந்து நின்று ஆடுவதைக் காணலாம். இதைப்போல், பண்டும் ஆடுவார்க்கு ஏற்பக் குயிலுவ மாக்களும் உடலசைத்து ஆடுவார்கள்போலும். அதனால்தான்,

குயிலுவ மாக்கள் நெறிப்பட நிற்ப

என்றார். 'நெறிப்பட' என்றது, நாடக வழக்கப்படி யார்யார் எந்த இடத்தில் எந்த அளவு இடம் விட்டு நிற்கத்தக்க ஒதுக்கீடு அறிந்து அந்த முறைமைகளில் நின்றனர் என்பதாகும்.

ஆடல்மகள் வலத்தூண் சேர்தல்

குயிலுவ மாக்கள் நெறிப்பட நின்றதுமே அரங்க நிகழ்வுகள் தொடங்கிவிடுதல் மரபு எனத் தெரிகிறது. நாடக முன்நிகழ்வின் முதல் சடங்கு – குடிலைப் பள்ளியைவிட்டு வரும் நாடகமகள் தன் வலது காலை எடுத்துவைத்து அரங்கின்மீது ஏறி, வலத்தூணை நெருங்கி (கரந்துவரல் எழினியில்) மறைந்து நிற்க வேண்டும் என்பதாகும். இந்த நாடக வழக்கினையே இளங்கோவடிகள்,

வலக்கால் முன்மிதித்து ஏறி அரங்கத்து
வலத்தூண் சேர்தல் வழக்கெனப் பொருந்தி (அரங். 131-132)

என்று கூறுகிறார். இவ்வடிகளுக்கு உரையெழுதும் அரும்பதவுரையாசிரியர்,

நாடகக் கணிகையாகிய அரங்கேறுகின்ற மாதவி அரங்கத்திலே வலக்கால் முற்படவிட்டேறிப் பொருமுகவெழினிக்கு நிலையிடனான வலப்பக்கத்துத் தூணிடத்தே சேர்தல் வழக்கென்னுமிடத்தாலே சேர்ந்தென்றவாறு[27]

என்பர். அடியார்க்குநல்லார் இந்த அடிகளுக்கு அரும்பதவுரையாசிரியர் வரிகளை எழுத்துக்கு எழுத்து அப்படியே படியெடுத்து எழுதுகின்றார்.[28]

இரு உரையாசிரியர்களும் 'வலத்தூண் சேர்தல் வழக்கு' என்பதற்கு, 'பொருமுகவெழினிக்கு நிலையிடனான வலப் பக்கத்துத் தூணிடத்தே சேர்தல் வழக்கென்னுமிடத்தாலே சேர்ந்து' என்றனரே தவிர, முன்வலத்தூணா, பின்வலத்தூணா என்பதைச் சுட்டவில்லை. பொருமுக எழினி பற்றிக் கூறும் இரு உரையாசிரியர்களுமே, 'இரண்டு வலத்தூணிடத்தும் உருவுதிரையாக' என்று வலப்பக்கமாக இரு தூண்கள் உள்ளன என்பதை ஒத்துக்கொள்கின்றனர். அந்த இரண்டினுள் எந்தத் தூண் என்பதைத் தெளிவுறச் சுட்ட வேண்டுமல்லவா? இதை அவர்கள் சொல்ல மறந்தார்கள் என்று கூறமுடியாது. தமிழ் நாடக வழக்காறு யாவரும் அறிந்த செய்தி என்ற கருத்தில் சுட்டாதொழிந்தனர் எனலாம்.

சரி. அவர்கள் சொல்லாமல் விட்டார்கள் எனில், ஆய்வாளர்கள் சொல்லவேண்டுமல்லவா?

மாதவி வந்து நின்றது முன்வலத்தூணா? பின்வலத்தூணா?

> *சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் அரங்கில் வலக்காலை வைத்து மிதித்தேறி வலத்தூண் பக்கம் ஆடல் மகள் சேர்ந்தாள். இன்று பரதநாட்டியத்தில் ஆடும் பெண்ணும் அவ்வாறே செய்கின்றாள்*[29]

என்று கூறும் க.சி.கமலையா நம் ஐயத்தைத் தெளிவுபடுத்தாமலே விட்டுவிடுகிறார்.

> *வலக்கால் முன்னெடுத்து அரங்கில் ஏறுவதும் வலப்பக்கத்துத் தூண் மறைவில் வந்து நிற்றலும் அக்கால ஆடல் மகளிர் வழக்கம் என்பது இதனால் அறியப்படும் உண்மையாகும். புதுமணப்பெண் புகுந்தகம் செல்லும்பொழுது வலக்கால் முன்மிதித்து வீட்டிற்குள் செல்வது இன்றும் நம் நாட்டார் வழக்கில் உண்டு. இவ்வழக்கம், சிலப்பதிகாரக் காலத்துப் பழமை என்ற உண்மையை அறிகின்றோம்*[30]

என்று அரங்கேற்றுகாதையை ஆய்வு செய்த கோ.கருணாகரனும் நம் ஐயத்தைத் தெளிவுறுத்தவில்லை.

மாதவி வலக்கால் முற்பட வைத்து வலத்தூண் அடைந்தாள் என்றது பின்வலத்தூண் என்று கருதுவதே ஏற்புடையதாகத் தோன்றுகிறது. பின்வலத்தூணை நெருங்கிய மாதவி அவையோர் பார்வையில் படாதபடி, தூண்மறைவில் ஒதுங்கி நிற்றற்கு வாய்ப்பு இல்லை. பொருமுக எழினி முழுதும் மறைப்பதற்குரிய திரையன்று; அடுத்தது காட்டும் பளிங்குபோல் மாதவியின் உருவினைக் காட்டிவிடும். அதனால், அவளை மறைத்தற்குக் கரந்துவரல் எழினி இறக்கப்பட்டது எனக் கருதலாம். அவள் நாடகத்தைத் தொடங்கும் வரையிலும் கரந்துவரல் எழினியின் பின்னே நின்றிருந்தாள். இதனை இளங்கோவடிகளோ உரையாசிரியர்களோ தெளிவுறுத்திக் கூறவில்லை. மாதவி பின்வலத்தூண் அருகே கரந்துவரல் எழினி மறைவில் நின்றாள் என்று கருதுவதே பொருத்தமாகத் தோன்றுகிறது.

தோரிய மகளிர் இடத்தூண் சேர்தல்

மாதவி வலத்தூண் அடைந்ததும் அடுத்த நிகழ்வாகத் தோரிய மகளிர் அரங்கில் ஏறிவந்து இடத்தூணை நெருங்கி நின்று வாரம் பாடுதல் நாடக வழக்கம் என்பது தெரிகிறது.

> ***இந்நெறி வகையால் இடத்தூண் சேர்ந்த***
> ***தொன்னெறி இயற்கைத் தோரிய மகளிரும்*** *(அரங். 133-134)*

என்ற அடிகள் இதனைக் காட்டும். 'இந்நெறி வகையால்' என்றது, மாதவி பின்வலத்தூணை அடைந்த செயலுக்கு நெறியான எதிர்நிலையாகத் தோரிய மகளிர் முன்இடத்தூணை அடைந்தனர் என்பதைக் குறித்தது எனலாம். 'தொன்னெறி' இயற்கை என்றது, அரங்கேற்றத்தின்போது தொன்மைக் காலம் தொட்டுப் பங்கேற்கும் நெறியுடையவர்கள் தோரிய மகளிர் என்பதாம். 'தோரிய மகளிர்' என்பது பன்மைச் சுட்டு. அம்மகளிர் இருவரா, பலரா? எத்தனை பேர்? என்பது தெளிவாகத் தெரியவில்லை.

உரையாசிரியர்களும் தோரிய மகளிர் இத்தனை பேர் என்பதைக் குறிப்பிடவில்லை.

இவ்வடிகளுக்கு அரும்பதவுரையாசிரியர்,

மாதவி வந்தேறி நின்றபடி இடத்தூண் நிலையாகிய ஒருமுகவெழினியிடம் பற்றிய பழைய நெறியியற்கையினை யுடைய தோரியமடந்தை முதலாயினாரும் என்றவாறு. தோரியமடந்தையாவார் — ஆடி முதிர்ந்தார்; என்னை? 'இந்நெறி வகையால்......தோரிய மகளே' எனவும், 'தலைக்கோ லரிவை......தோரிய மகளே' எனவும் சொன்னாராகலின்[31]

என்று கூறுவர். இவ்வுரையில் சுருக்கித்தந்த பழைய நூற்பாக்களை அடியார்க்குநல்லார் விரித்துத் தருகிறார்.

இந்நெறி வகையால் இடத்தூண் சேர்வோள்
தொன்னெறி மரபின் தோரிய மகளே,

தலைக்கோல் அரிவை குணத்தொடு பொருந்தி
நலத்தகு பாடலும் ஆடலும் மிக்கோள்
சொலப்படு கோதைத் தோரிய மகளே[32]

என்னும் இரண்டு நூற்பாக்களிலும் 'தோரிய மகளே' என ஒருமைச் சுட்டே வந்துள்ளது. தோரிய மகளிர் என்பார் தொன்மை நெறியான மரபினர்; தலைக்கோல் அரிவை என்னும் தகுதியர்; தகுந்த பாடல், ஆடல் இவற்றில் மிகுதிறன் பெற்றவர்; ஆடி முதிர்ந்த முதுபெண்டிர் என்ற செய்திகள் தவிர, அவர்கள் எத்தனை மகளிர் என்பது தென்படவில்லை. இருவர் எனக் கருதுதல் ஏற்புடையதாம்.

'தோரிய மடந்தை வாரம் பாடலும்' (சிலப். 6: 19) என்று கடலாடு காதையில் வருமிடத்தில் அரும்பதவுரைகாரர் 'தோரியமடந்தை — பற்றுப்பாடுவாள்' என்பர். 'தோரிய மடந்தை யென்பாள் — ஆடி முதிர்ந்தாற் பின்பு ஆடன்மகளிர் காலிற்கு ஒற்றறுத்துப் பாடுமவள்' என்று அடியார்க்குநல்லார் கூறும் விளக்கம் ஒரு புதிய செய்தியைத் தருகிறது. 'ஒற்றறுத்தல்' என்பதற்குத் திவாகர நிகண்டு, 'தாளத்தை அறுதியிடுதல்' என்று பொருள்கூறும். ஆடல்மகளிரின் காலிற்கு ஒற்றறுத்தல் என்றதால் மாதவி ஆடியபோது அவளாடும் காலடையின் தாளத்திற்கேற்பப் பாடியவராகவும் தோரிய மகளிர் செயல்பட்டனர் என்ற உண்மை பெறப்படும்.

நாடகப் பாட்டைப் பாடியவர் யார்?

'பின்பாட்டு' இருந்ததா? எத்தனை பேர் பாடினர்?

வாரம் பாடும் தோரிய மடந்தையும்
தலைப்பாட்டுக் கூத்தியும் இடைப்பாட்டுக் கூத்தியும்
நால்வேறு வகையின் நயத்தகு மரபின் *(சிலப். 14: 155-157.)*

என்று ஊர்காண்காதையில் வரும் இடம், நம் ஐயங்கள் பலவற்றைத் தீர்ப்பதாக உள்ளது.

1. தோரியமடந்தை, *2.* தலைப்பாட்டுக்கூத்தி, *3.* இடைப்பாட்டுக் கூத்தி என்று மூவரைச் சொல்லிய இளங்கோவடிகள் 'நால்வேறு வகையின்' என்று 'நான்கு' என எண்ணிட்டுக் கூட்டியதைக் காண, தோரிய மடந்தையர் 'இரண்டு பேர்' என்பது தெளிவாகிறது.

தலைப்பாட்டுக்கூத்தி, இடைப்பாட்டுக்கூத்தி என்பவர் யார்? தலைப்பாட்டைப் பாடும் கூத்தியும், இடைப்பாட்டைப் பாடும் கூத்தியும் என்பார் அடியார்க்குநல்லார். மேலும் அவர்,

> *தலைப்பாட்டாவது உகம்; இடைப்பாட்டாவது ஔகம். இவர் கூட்டக் கூத்தியர்*[33]

என்பர். உகம் என்பது 'யுகம்' (உலகம்) என்றும் பொருள்படும்.

> *ஆட்டத்தில்/கூத்தில் முதலில் பாடப்பெறும் பாட்டு, தலைப்பாட்டு*[34]

என்று பெருஞ்சொல்லகராதி 'உகம்' என்பதை விளக்குகிறது. அவ்வகராதி 'ஔகம்' என்பதனை,

> *(ஒருவர்) முன்னர் பாடியதனை ஏனையோர் மீண்டும் பாடுவது, இடைப் பாட்டு*[35]

என்று கூறுகிறது. இவற்றால், தலைப்பாட்டு என்பது பாட்டின் ஒருவரியை ஒரு பாடுநர் முதலில் பாடும் பாட்டு; இடைப்பாட்டு என்பது அதே வரியை ஒரு குழுவாகப் பாடும் '**பின்பாட்டு**' என்று புரிகிறது. பாடியவர்கள் பெண்கள்; ஆடி முதிர்ந்த கூத்தியர். தலைப்பாட்டுக் கூத்தி ஒரு வரியை முதலில் பாடுவாள். அதே வரியை இடைப்பாட்டுக் கூத்தியும் இரண்டு தோரிய மகளிரும் ஆக மூவரும் சேர்ந்து பின்பாட்டாக மீண்டும் பாடுவர். 'தோரிய மடந்தையென்பாள்-ஆடி முதிர்ந்தாற் பின்பு ஆடன்மகளிர் காலிற்கு ஒற்றறுத்துப் பாடுமவள்' என்று அடியார்க்குநல்லார் கூறுவர். இதனால், இடைப்பாட்டுக் கூத்தியோடு தோரிய மகளிர் இருவரும் சேர்ந்து ஒரு மூவர்குழுவினராகப் பாடினர் எனக் கொள்வது பொருத்தமாகும். எனவே தோரிய மகளிர் வாரம் இரண்டு பாடியதோடு பின்பாட்டும் பாடியுள்ளனர் என அறியலாம். தலைப்பாட்டுக்கூத்தி முதலான நால்வரும், வாரம் பாடிய பின்னர், நாடக நிகழ்வின்போது ஆட்டுவார்க்குப் பின்னே, பாடுநர்க்கு என ஒதுக்கப்பட்ட ஒருகோல் அளவுடைய இடத்தில்போய் அமர்ந்தனர் என்பதும் தெரிகிறது.

தலைப்பாட்டுக் கூத்தி என்பவள் நாடகப் பாட்டின் ஒரு வரியை முதலில் பாடுவாள். அவளைத் தொடர்ந்து, இடைப்பாட்டுக் கூத்தியோடு தோரியமகளிர் இருவரும் சேர்ந்து ஒரு மூவர்குழுவினராக அதே வரியைப் 'பின்பாட்டு' நிலையில் பாடினர்.

இது நமக்குக் கிடைத்த புதுச்செய்தி.

'இடத்தூண் நிலையாகிய ஒருமுகவெழினியிடம் பற்றிய' என்று உரையாசிரியர் கூறுவதால், ஒருமுக எழினியின் நிலையிடமான முன்இடத்தூணை நெருங்கி ஒருமுக எழினியின் மறைவில் தோரியமகளிர் நின்றனர் எனக் கருதலாம். இடத்தூண் சேர்ந்த தோரிய மகளிர் வாரம் பாடுவதாக இனிவரும் செய்தியை மனங்கொண்டால், முன்இடத்தூணை நெருங்கி நின்று, **ஒருமுக எழினியின் மறைவில், அல்லது உருவுகாட்டி நின்றவாறே பாடினர்** எனலாம். இவர்களின் பின்னுள்ள குயிலுவ மாக்கள் பின்னணி இசையமைத்தனர் என்பது பொருத்தமாகத் தோன்றுகிறது.

தோரிய மகளிர் வாரம் இரண்டு பாடுதல்

முன்இடத்தூண் சேர்ந்த தோரிய மகளிர், வாரம் இரண்டினைப் பாடத் தொடங்குகின்றனர்.

இந்நெறி வகையால் இடத்தூண் சேர்ந்த
தொன்னெறி இயற்கைத் தோரிய மகளிரும்
சீரியல் பொலிய நீரல நீங்க
வாரம் இரண்டும் வரிசையிற் பாட *(அரங். 133-136)*

இதற்கு அரும்பதவுரையாசிரியர்,

> *நன்மையுண்டாகவும் தீமை நீங்கவும் வேண்டித் தெய்வப் பாடல் பாட என்றவாறு. வாரமிரண்டாவன: ஓரொற்றுவாரம், ஈரொற்றுவாரம் என்னும் செய்யுள். அவை தாளத்து ஒரு மாத்திரையும் இரண்டு மாத்திரையும் பெற்று வரும்*[36]

என்று உரைகூறுவர்.

அடியார்க்குநல்லாரும் இதே கருத்தையே கூறுவர்.

'வாரம்' என்றது என்ன?

கானல்வரியில் 'தெய்வம் சுட்டிய வரிப்பாட்டு'[37] என்றதனைக் கூறவரும் அரும்பதவுரையாசிரியர் 'வாரம்' என்பதை எடுத்துக்காட்டுகிறார். இதனால் வாரம் என்பது தெய்வத்தை வணங்கிப் பாடும் கடவுள் வாழ்த்துப் பாட்டு என அறிகிறோம்.

கானல்வரிக்கு அடியார்க்குநல்லார் உரை கிடைத்திலது. அரும்பதவுரையாசிரியர் மேற்சுட்டிய இடத்தில் 'வாரம்' என்னும் தெய்வம் சுட்டிய வரிப்பாடலின் இலக்கணம் கூறும் ஒரு பழைய நூற்பாவினை மேற்கோளாக எடுத்தாண்டுள்ளார்.

வாரம் என்பது வகுக்குங் காலை
நடையினும் ஒலியினும் எழுத்தினும் நோக்கித்
தொடையமைந்து ஒழுகும் தொன்மைத் தென்ப[38]
(சிலப்.7:12-16, அரும்பதவுரை.)

என்பது வாரப்பாடலைப் புரிந்துகொள்ள உதவும்.

> *வாரப்பாடல் என்பது மூன்றன் நடை, நாலன் நடை, ஐந்தன் நடை, ஏழன் நடை (திசுரம், சதுரச்சிரம், கண்டம், மிசுரம்) என்னும் நடைகளில் அமைந்தனவாயும், இழுமென்னும் இசை ஒலியுடையனவாயும், எழுத்துக்கள் அளவு கொண்டனவாயும் விளங்கும்*[39]

என்பர்.

தேவாரப் பாடல்களை வாரப்பாடல்களுக்கு எடுத்துக் காட்டாகக் கூறலாம். நாடகத்தைத் தொடங்குவதற்குமுன், 'சீர்மை பொலியட்டும்! நீரல நீங்கட்டும்!' என்று தெய்வத்தை இறைஞ்சி வழிபட்டுக் கடவுள் வாழ்த்துப் பாடுவது பண்டைத் தமிழ் மரபாகும். சங்க கால நாடக நிகழ்விலும் கடவுள் வாழ்த்தினைக் காண முடிகிறது.

> ***கடனறி மரபிற் கைதொழூஉப் பழிச்சி*** (பெரும்பாண். 463)

> ***கடவ தறிந்த இன்குரல் விறலியர்***
> ***தொன்றொழுகு மரபில் தம்மியல்பு வழாஅது***
> ***அருந்திறல் கடவுட் பழிச்சிய பின்றை*** (மலைபடு. 536-538)

என்பன பழந்தமிழ் நாடக நிகழ்வின் தொடக்கத்தில் தொன்றுதொட்டு இருந்துவந்த மரபினைப் பின்பற்றிக் கடவுள் வாழ்த்துப் பாடல் பாடியதைக் காட்டும் சான்றுகள் ஆகும். இம்மரபு இற்றைக்காலத் தெருக்கூத்து வரையிலும் தொடர்ந்து வந்துள்ளது.

சிலப்பதிகாரத்தில் ஆய்ச்சியர் குரவைப் பகுதியில் குரவைக் கூத்தைத் தொடங்குவதற்குமுன் கடவுளைப் போற்றிப் பாடிய கடவுள் வாழ்த்தினைக் காண்கிறோம்.

> ***புள்ளூர் கடவுளைப் போற்றுதும் போற்றுதும்*** (சிலப்.17:28.)

என்பது இதற்குச் சான்று. சீவகசிந்தாமணியில் காந்தருவதத்தை யாழ்ப்போட்டி நிகழ்வில்,

> ***வான்தரு வளத்த தாகி வையகம் பிணியில் தீர்க!***
> ***தேன்தரு கிளவி யாரும் கற்பினில் திரிதல் இன்றி***
> ***ஊன்றுக ஊழிதோறும்! உலகினுள் மாந்த ரெல்லாம்***
> ***ஈன்றவர் வயத்த ராகி இல்லறம் புணர்க நாளும்!*** (சீவக.604.)

என்று பாடுவது தோரிய மகளிரின் வாரம் பாடும் மரபினைக் காட்டுவதுபோல் உள்ளது.

'தோரியமகளிர் பாடல்' போல் 'தோடயம் பாடுதல்' என்னும் வழக்கம் தெருக்கூத்தில் உண்டு.

> *தோடயம் என்பது நாடகத்தில் முன்மொழிப்பாட்டு என்று கூறப்பட்டிருக்கிறது. இத்தோடய பதத்துக்குப் பிறகு மங்களப் பாட்டு பாடப்பட்டிருக்கிறது*[40]

என்று ப.சம்பந்த முதலியார் கூறுவர். தெருக்கூத்தின் தொன்மை மரபு கொண்ட கூத்தான கேரளத்துக் கதகளியில் மாயா, சக்தி என இருவரைக் குறிக்கும் இரண்டு பேர் திரைக்குப் பின்னால் நின்று பிரார்த்தனை நடனம் ஆடுவார்கள். பார்வையாளர் பார்வையில் தெரியாதபடி ஆடும் இந்த மறைவான ஆட்டம் 'லீலா நடனம்' எனப்படும். அதற்குத் 'தோடயன்' (Todayan) என்றும் பெயர் உண்டு என்பர்.[41] இது நம் தெருக்கூத்தின் 'தோடயம் பாடுதல்' என்பதோடு ஒப்புநோக்கத்தக்கது. **சிலப்பதிகாரக் காலத்துத் 'தோரிய மகளிர் பாடல்' என்பதுதான் 'தோடயம் பாடுதல்' என்று மருவியிருக்கலாம்.**

'வாரமிரண்டாவன: ஒரொற்றுவாரம், ஈரொற்றுவாரம் என்னும் செய்யுள். அவை தாளத்து ஒரு மாத்திரையும் இரண்டு மாத்திரையும் பெற்று வரும்' என்று உரையாசிரியர்கள் கூறும் கருத்து இங்கு விளக்குதற்குரியது. அதென்ன ஓரொற்றுவாரச் செய்யுள்? ஈரொற்றுவாரச் செய்யுள்?

கடலாடுகாதையில் அடியார்க்குநல்லார், 'தோரிய மடந்தை யென்பாள் - ஆடிமுதிர்ந்தாற் பின்பு ஆடன்மகளிர் காலிற்கு ஒற்றறுத்துப் பாடுமவள்' என்று விளக்குவர்.

ஒற்றறுப்பு என்றால் என்ன? தாளத்தின் காலக்கணிப்புப் பாகுபாட்டை அறிந்து, அப்பாகுபாட்டிற்கு ஏற்பச் சொல் அமைத்து, இசையமைத்துப் பாடுவர் என்பதாம். அப்படிப் பாடும்போது, தாளத்தில் அடங்கியுள்ள மொத்தக் காலத்தைப் பல பகுப்பாகப் பகுத்துக் காட்டுவது ஒற்றறுப்பு ஆகும். ஒற்றித்து ஒத்தல் என்னும் திறன் பாடுவார்க்கு ஓர் அணியாகும். தாள எண்ணிக்கை ஒவ்வொன்றுக்கும் ஓர் எழுத்தாக இசைத்து இறுதியில் முழுமைப்படுத்திக் காட்டுதல் ஒற்றித்து ஒத்தல் என்று சொல்லப்படும். உதாரணமாக, தாள எண்ணிக்கை 'தா-கா-தீ-னா' என்று நான்கு என்றால், ஓர் எண்ணிக்கைக்கு ஓர் எழுத்தாகப் பாடுவதானால் 'தா-கா-தீ-னா' என்று நான்கு எழுத்தே வரும்; ஓர் எண்ணிக்கைக்கு இரண்டு எழுத்து என்றால் 'தாகாதீனா — தாகாதீனா' என்று நான்கு எண்ணிக்கைக்குள் எட்டு எழுத்துகள் வரும். இதனை இரட்டித்து ஒத்தல் என்பர். ஓரொற்றுப் பாடுவது வேகம் குறைவாகக் காலம் நீட்டிப் பாடும் முதல் நடை (ஈரநடை); ஈரொற்று என்பது சற்று வேகமாக இரட்டித்துப் பாடும் வாரநடை எனப்படும்.

இதே அரங்கேற்றுகாதையில் முன்னர், குழலாசிரியன் அமைதி கூறும் இடத்தில்,

> *வார நிலத்தைக் கேடின்று வளர்த்தாங்கு*
> *ஈர நிலத்தின் எழுத்தெழுத் தாக* (அரங். 67-68.)

என்ற அடியில் வந்துள்ள 'வாரநிலம்', 'ஈரநிலம்' என்பனவற்றோடு ஓரொற்று, ஈரொற்று என்பன தொடர்புடையன ஆகும்.

'ஈர நிலம்' என்பது முதலாம் காலத்தைக் குறிக்கும். 'வார நிலம்' என்பது பாடலின் அடியை இரண்டாம் காலத்தில் பாடுதற்கு எடுத்துக் கொள்ளும்

நேரத்தைக் குறிக்கும். இது முதல்காலத்தில் அப்பாட்டின் அடியைப் பாடும் நேர அளவுக்குச் சரிபாதி நேரம் ஆகும். 'வாரம் இரண்டும் வரிசையில் பாடல்' என்னும் இளங்கோவடிகளின் கருத்துப்படி, முதல்வாரம் ஈரநிலத்தில் ஒரு குறிப்பிட்ட நேர அளவில் பாடுவது. இரண்டாம் வாரம் அந்நேர அளவுக்கு இரட்டித்தது. முதல்நடையான ஈரநிலத்தில் பாடும்போது, பாட்டை எழுத்தெழுத்தாக சுரங்கள் கணீரென்று கேட்கும்படி பாடுவர்.

இத்தகைய முறையில் பாடுவதே ஓரொற்றுவாரம், ஈரொற்று வாரம் என்பதாகும்.

சிலப்பதிகார ஆய்ச்சியர் குரவைப் பகுதியில் தாதெரு மன்றத்தில் 'குரவைக்கூத்து' நடப்பதைக் கூறும் இளங்கோவடிகள் 'உள்வரிப்பாணி' என்னும் 'தெய்வம் சுட்டிய வரிப்பாட்டு — அதாவது கடவுளைப் போற்றிப் பாடும் கடவுள் வாழ்த்துப் பாடலைப் பாடிய செய்தியைத் தருகிறார்.

மாயவன்தன் முன்னினொடும் வரிவளைக்கைப் பின்னையொடும்
கோவலர்தம் சிறுமியர்கள் குழற்கோதை புறஞ்சோர
ஆய்வளைச்சீர்க் கடிபெயர்த்திட்ட அசோதையார் தொழுதேத்தத்
தாதெருமன் றத்தாடும் குரவையோ தகவுடைத்தே.
எல்லாநாம்,
புள்ளூர் கடவுளைப் போற்றுதும் போற்றுதும்
உள்வரிப் பாணியொன் றுற்று (சிலப். 17: 28)

என்னும் ஆய்ச்சியர் குரவைப் பாடலில், குரவைக்கூத்தில் கடவுள் வாழ்த்தான **உள்வரிப்பாணி** என்னும் தெய்வம் சுட்டிய வரிப்பாட்டு (வாரப்பாட்டு) பாடப்பட்டுள்ள செய்தியை அறியலாம்.

இதனால், 'வாரம் இரண்டு வரிசையில் பாட' என்றது, கூத்திற்குமுன் பாடக்கூடிய கடவுள் வாழ்த்துப் பாடல் என்பது தெளிவாகும்.

குயிலுவக் கருவிகளின் இசைநிரல்

தோரிய மகளிர் வாரம் இரண்டு பாடி முடித்ததும், குயிலுவர் தத்தம் இசைக்கருவிகளை ஒருவர்பின் ஒருவராக ஒரு முறைமையில் அடுத்தடுத்துத் தனித்தனியே இசைத்தனர். 'இதன்பின் இது' என்ற ஒரு முறைப்படுத்தப் பட்ட நிரல் இருந்தது. இந்த நிரலிசை மரபினை இளங்கோவடிகள்,

பாடிய வாரத்து ஈற்றின்நின்று இசைக்கும்
கூடிய குயிலுவக் கருவிகள் எல்லாம்
குழல்வழி நின்றது யாழே, யாழ்வழித்
தண்ணுமை நின்றது தகவே, தண்ணுமைப்
பின்வழி நின்றது முழவே, முழவொடு
கூடிநின் றிசைத்தது ஆமந் திரிகை (அரங். 137-142)

என்ற அடிகளில் கூறுகின்றார். இது தமிழ் நாடக மரபுகூறும் அரிய பகுதியாகும்.

தோரிய மகளிர் வாரம் பாடியது மிடற்றுப் பாடல். வாரம் பாடிய மிடற்றுப் பாடலின் இறுதியில் நின்று கூடி இசைத்த பின்னணியிசைக் கருவிகள் எல்லாம் ஒருநொடி நின்று - பின்னர் ஒன்றை அடுத்து மற்றொன்றாக இசைத்தன. முதலில் குழல் — குழலைத் தொடர்ந்து யாழ் — யாழைத் தொடர்ந்து தண்ணுமை—தண்ணுமையின் பின்னே முழவு ... இப்படி ஓர் இசைநிரல்முறை இருந்தது. முடிவில் அனைத்துக் கருவிகளும் கூடிநின்று ஒருபெரும் இசைமுழக்கமாக ஒலித்தன. அப்படிக் கூடிநின்று இசைப்பதை 'ஆமந்திரிகை' என்பர். இவ்வாறு இந்த அடிகளுக்கு நாம் பொருள் கூறலாம்.

அரும்பதவுரையாசிரியர் இவ்வடிகளுக்கு,

> *தெய்வப் பாடலின் ஈற்றிலே நின்று கூடி இசைக்கப்படாநின்ற கருவிகளெல்லாம் என்றவாறு. இக்கருவிகள் எவ்வண்ணம் கூடியிசைத்தனவோ வெனின்: வங்கியத்தின் வழியே நின்றது யாழ்ப்பாடல் என்றவாறு. எனவே மிடற்றுவழி யாழாதலின் மிடற்று மட்டமும் யாழ்வழித்து எனக்கொள்க. யாழ்ப்பாடலின் வழியே தண்ணுமைக்கருவி நின்றது. மத்தளக் கருவியின் வழியே குடமுழவு நின்றது. முழவொடு கூடிநின்ற வாச்சியக் கூறுகளை அமைத்தது ஆமந்திரிகை யென்னுங் கருவி என்றவாறு. ஆமந்திரிகையாவது - இடக்கை. நின்றது கருவி யென்னாது ஓசையென்க. அஃதேல் மிடற்றுப்பாடல் சொல்லிற்றிலரால் எனின், வாரப்பாடல் பாடிய பின்னெனவே மிடற்றுப் பாடலும் அடங்கும்*[42]

என்று உரையெழுதுகின்றார். இதே கருத்தையே அடியார்க்குநல்லாரும் வழிமொழிகின்றார்.

முன்னர் அரங்கேற்றப் பின்புலக் கலைஞர்களின் அமைதி கூறிவரும் பகுதியில் இசையோன், தண்ணுமை முதல்வோன், குழலாசிரியன், யாழாசிரியன் ஆகியோரை விரித்துரைத்த இளங்கோ 'முழவாசிரியன்' என்று தனித்துச் சொல்லவில்லை. தண்ணுமையும் முழவும் ஒருசாதியான தோல் கருவிகள் என்பதால் முழவாசிரியனைச் சொல்லவில்லை என நினைத்தோம். இங்கே தண்ணுமை இசைக்கப்படும் வரிசையில் முழவும் தனித்துச் சுட்டப்பட்டுள்ளது சிந்திக்கற்பாலது. தண்ணுமை முதல்வனின்கீழ் முழவோனும் இருந்தான் எனக் கருதுதல் ஏற்புடையதாகும்.

குழல்வழி நின்றது யாழ், யாழ்வழி நின்றது தண்ணுமை, தண்ணுமைவழி நின்றது முழவு என்று ஒன்றையடுத்து மற்றொன்று தொடரும் இந்த நிரல்முறை இசைக் கோலம் சங்க காலப் பாடல்களிலும் சொல்லப்பட்டுள்ளது.

> **வெறியாடு மகளிரொடு செறியத் தாஅய்க்**
> **குழலகவ யாழ்முரல**
> **முழவதிர முரசியம்ப**
> **விழவறா வியலாவணத்து** *(பட்டினப். 155-158.)*

என்னும் பட்டினப்பாலை அடிகளில் வந்துள்ள 'விழவு' என்னும் சொல் 'நாடகம்' என்ற பொருளைத் தரும். சங்க கால நாடகத்தில் குழல்வழி யாழ் – யாழ்வழி முழவு – முழவின்வழி முரசு என ஒரு நிரல்பட இசைமுழக்கம் நிகழ்த்தப்பட்ட செய்தியை அறியலாம். இத்தகைய இசைக்கோலம் தமிழ் நாடகத்தைத் தொடங்கும் ஒரு மரபு எனத் தெரிகிறது.

இன்றைய தெருக்கூத்து வரையிலும் இந்த மரபு நிலைபெற்று வந்துள்ளது என்பதும் இங்குச் சுட்டிக்காட்டத்தக்க ஒரு செய்தியாகும்.

'மேளங்கட்டுதல்' என்ற ஒரு வழக்கம் தெருக்கூத்தின் தொடக்க நிகழ்வாக இருப்பதை இன்று காணலாம். தெருக்கூத்து தொடங்கப் போகிறது என்பதை அறிவிக்கும் ஓர் அடையாளம் போலக் கூத்தின் தொடக்கத்தில், பின்பாட்டு வரிசையில் உள்ள வாத்தியக் கருவிகளை எல்லாம் ஒருசேர ஓங்கிய சுதியில் வாசிப்பார்கள். அது 'மேளங்கட்டுதல்' என்று சொல்லப்படும்.

> *இவ்வாறு வாத்தியக் கருவிகள் மட்டும் முதலில் வாசிப்பது மேளங்கட்டுதல் எனப்படுகிறது. பின் கணபதி துதியுடன் பாடல் துவங்குகிறது*[43]

என்பர். இதனால், கட்டியங்காரன் வந்து கணபதி துதி பாடக் கூத்தைத் தொடங்குவதற்கு முன்னர் முழக்கப்படும் இசைக்கோலமே 'மேளங்கட்டுதல்' என அறியலாம்.

தெருக்கூத்துக் கலைஞர்களை 'ஆனந்த விகடன்' இதழ் பேட்டி கண்ட போது அவர்கள் பேட்டியளித்த ஒரு செய்தி இங்கே குறிப்பிடத்தக்கது.

> *கம்பு நட்டு, அரங்கம் அமைத்து, விளக்குகள் பொருத்தப்படும் வரை விழித்து விழித்துப் பார்த்துவிட்டு, அநேகமாகக் கூத்து ஆரம்பிக்கும்போது, 'முதுகு வலிக்குது' என்று ரொம்பப் பேர் பாயில் படுத்துவிடுவதால் இவர்களது தூக்கக் கலக்கத்தை விரட்ட, மிகப்பெரிய பின்னணி இசையுடன் 'ஓ'வென்று முதல்பாடல் பாடுவார்கள். உடனே அலறி அடித்து எல்லோரும் எழுந்து உட்கார்ந்துவிடுவார்கள்!*[44]

என்ற கருத்து 'மேளங்கட்டுதல்' என்ற வழக்கத்திற்கான காரணத்தை விளக்குவதாக உள்ளது.

'மேளங்கட்டுதல்', 'மேளக்கட்டு' என்றும் சுட்டப்படும்.

> *தெருக்கூத்து மேளக்கட்டுடன் ஆரம்பமாகின்றது. பின்தொடர்வது பிரார்த்தனைப் பாடல்கள். பிறகு கட்டியக் காரனும் கோமாளியும் மேடையில் தோன்றுகின்றனர்*[45]

என்று கிருஷ்ணய்யர் கூறுவதால் இதனை அறியலாம்.

தெருக்கூத்தின் இவ்வழக்காறு சிலப்பதிகாரக் காலத்திற்கும் தொன்மையான சங்க காலத்திலும் இருந்த ஒரு நாடக வழக்கம் என்பதை அறிகிறோம்.

'மிடற்றுப்பாடல் சொல்லிற்றிலரால் எனின், வாரப்பாடல் பாடிய பின்னெனவே மிடற்றுப் பாடலும் அடங்கும்' என்று உரையாசிரியர்கள் கூறியது, மாதவி அரங்கேறும் நாடகத்தின் கதையைக் கூறும் மிடற்றுப் பாடல்களும் இசைக்கப்பட்டன என்ற செய்தியை அறியலாம். அதனைப் பாடியவர்கள் தலைப்பாட்டுக்கூத்தி முதலான நான்கு பெண்கள் என முன்னர்க் கூறினோம். அக்கால நாடகங்கள் பாடல்களின் பின்னணியிலேயே நடந்தன. இன்றும் பாடல் பின்னணியில் நிகழ்த்தப்படும் பரதநாட்டிய மரபு அன்றைய முறைவழி வந்ததே என்பதை இதனால் அறிய முடிகிறது.

கூடிநின்றிசைத்த ஆமந்திரிகை — விளக்கம்

'மத்தளக்கருவியின் வழியே குடமுழவு நின்றது. முழவொடு கூடிநின்ற வாச்சியக் கூறுகளை அமைத்தது ஆமந்திரிகை யென்னுங் கருவி என்றவாறு. ஆமந்திரிகையாவது - இடக்கை. நின்றது கருவியென்னாது ஓசையென்க' என்று கூறுகிறார் அரும்பதவுரையாசிரியர். இதேபோல் அடியார்க்குநல்லாரும், "முழவொடுகூடி நின்று வாச்சியக்கூறுகளை அமைத்தது ஆமந்திரிகை யென்னுங்கருவி என்றவாறு. ஆமந்திரிகை — இடக்கை. நின்றிசைத்தது கருவியென்னாது ஓசையென்க" என்பர்.

'ஆமந்திரிகை' என்பதற்கு இரு உரையாசிரியர்களுமே 'இடக்கை' என்று பொருள் கூறுகின்றனர்.

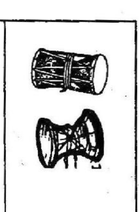
அரங்கேற்றுகாதை அடி 27இல் வரும் 'தாழ்குரல் தண்ணுமை' என்பதை விளக்குமிடத்தில் அடியார்க்குநல்லார் 'இடக்கை' என்னும் தோல்பறைக் கருவி பற்றியும் கூறியுள்ளார்.

இடக்கை, உடுக்கை போன்று இடை சுருங்கி, சற்றுப் பெரிய அளவினதான தோல் கருவி. மரக்கட்டையில் உட்குடைந்து செய்யப்படும். இதனைத் தோளில் தொங்கவிட்டுக் கொண்டு, 'குணில்' என்ற வளை குச்சியால் இதன் வலப்பக்கத்தில் வலக்கையால் அடித்து வாசிப்பார்கள்.

இடக்கை என்று பெயர் வந்ததற்குக் காரணம், இடக்கையால் இக்கருவியின் நடுவிலுள்ள வார்க்கட்டுக்களை அழுத்திக் கொடுத்து வாசிக்க வேறுவேறு தாள ஓசைகள் எழுவதால் 'இடக்கை' எனப் பெயர் பெற்றது. ஆவஞ்சி, குடுக்கை என இதற்கு வேறுபெயர்களும் உண்டு.



இடக்கை



உடுக்கை

இடக்கையும் உடுக்கையும் ஒன்று என்று சிலர் தவறாகக் கருதுவர். இரண்டும் வேறுவேறு. இடக்கை ஒருமுகப்பறை; பெரியது. உடுக்கை இருமுகப்பறை; சற்றுச் சிறியது. உடுக்கை 'துடி' என்றும் சுட்டப்படும். 'துடியிடை' என்று இது மகளிரின் மெலிந்த நுசுப்பிற்கு உவமையாகச் சொல்லப்படும். வல்லிய வாயையுடையதாய் அச்சம்தரும் கடுமையான ஒலியெழுப்பும் துடி, வில்லோரான வேட்டுவரின் இசைக்கருவியாகவும் இருந்தது.

வில்லோர் குறும்பிற் றதும்பும்
வல்வாய்க் கடுந்துடிப் பாணியும் கேட்டே (அகம்.261.)

என்பதால் இதனை அறியலாம். துடி என்னும் உடுக்கையும் இடக்கையும் வேறானவை.

ஆமந்திரிகை என்றது 'இடக்கை' அன்று

ஆமந்திரிகை என்றது இடக்கை என்ற உரையாசிரியர்களின் கருத்தை அறிஞர் ஏற்க மறுப்பர்.

> *'கூடிநின்று இசைத்தது கருவி' என்று அரும்பதவுரையார் கூறுவது பொருத்தமுடையதன்று. கூடிநின்றிசைக்கப்பட்ட ஓசை என்று இரண்டு உரையாசிரியர்களும் கூறினர். கருவிகள் கூடி இசைத்த இசைப்பு ஆமந்திரிகை. இதனை யாழ்நூலில் (1947) விபுலானந்த அடிகளார் 'Orchestra' என்று விளக்கியுள்ளார் (பக்.18).*[46]

என்று வீ.ப.கா.சுந்தரம் விளக்குவர். அவரே தொடர்ந்து விளக்குகிறார்:

> *'ஆமந்திரிகை' என்பது கருவிகளின் கூட்டிசையையும் குறிக்கும் என்றறியலாம்.*
>
> ***குழல்வழி யாழெழீஇத் தண்ணுமைப் பின்னர்***
> ***முழவியம்பல் ஆமந்திரிகை***
>
> *என்ற பண்டைக் கூத்த நூல் மேற்கோளை நச்சினார்க்கினியர் சீவக.124ஆம் செய்யுளின் உரையிலும் மேற்கோளாகக் காட்டியுள்ளார்.*
>
> ***குழலோடு வளையரவமும் முழவரவமும்***
> ***கலவரவமும் கவினிய அழகுறப் பெற்ற மனைகள்***
> (சீவக. 124. நச்.)
>
> ***தோற்பொலி முழவும் யாழும் துளைபயில்***
> ***குழலு மேங்க*** (சீவக.675. நச்.)
>
> *என்று இங்குக் கூறிய மூன்றும் கூடி இசைப்பது ஆமந்திரிகையாம் என்றார். இங்குத் தோற்கருவிகள், துளைக் கருவிகள், நரம்புக்கருவிகள் எனும் மூவகைக் கருவிகள் கூடி*

> முழங்குவது ஆமந்திரிகை என்றார் நச்சினார்க்கினியர். எனவே பல்வேறு பாடல் உரைகளிலும் நச்சினார்க்கினியர் **கூட்டிசை முழக்கம்** என்றே கருத்து உரைத்துள்ளார்.
>
> சொல்: வாய்ப்பாட்டின் அந்தத்தில் இசைப்பதால் 'அந்திரிகை' என்று பெயராயிற்று. ஆம்+அந்திரிகை = ஆமந்திரிகை. இறுதியில் ஆம்(ஆகும்) 'அந்திரிகை' எனப் பொருள்படுவது. 'இசைத்தது = கூட்டிசை'. எனவே ஒருமையில் முடிந்தது. ஆம்=ஆகும்=ஒன்றுகூடி ஆகும். ஒ.நோ.: ஆம்புடை= ஆகும்புடை (சீவக.232); ஆம்பொருள் (சீவக.848)=ஆகும் பொருள்[47]

என்று விளக்கிக் கூறும் பகுதி ஈண்டுக் கருதத்தக்கதாகும்.

இதுகாறும் கண்டவற்றால், **'ஆமந்திரிகை' என்பது இடக்கை என்னும் தோல்கருவி என்றோ அதன் இசை என்றோ கருதினால் அது தவறு; குழல்>யாழ்>முழவு என்னும் துளைக்கருவி, நரம்புக்கருவி, தோற்கருவி எனும் மூவகைக் கருவிகள் கூடி முழங்கும் கூட்டிசையே ஆகும்** என அறியலாம். இவ்வாறு நாடகத் தொடக்கத்தில் கூட்டிசைப்பது பட்டினப்பாலை முதலிய பழந்தமிழ்ப் பாடல்களிலும் பார்க்கக் கூடிய தொன்மையான மரபாகும். இது இன்றைய தமிழ்த் தெருக்கூத்திலும் 'மேளங்கட்டுதல்', 'மேளக்கட்டு' என்னும் பெயர்களால் வழங்கப்பட்டு வரும் வழக்காறாக உள்ளது. இந்த மரபையே அரங்கேற்றுகாதையும் கூறுகிறது என்ற உண்மையைத் தெளிவாக அறிகிறோம்.

'அந்தரம்' இன்றி... மண்டிலம் பதினொன்று போக்கி

"தெருக்கூத்து மேளக்கட்டுடன் ஆரம்பமாகின்றது. பின்தொடர்வது பிரார்த்தனைப் பாடல்கள். பிறகு கட்டியக்காரனும் கோமாளியும் மேடையில் தோன்றுகின்றனர்" என்று நம் தெருக்கூத்து வழக்கம் பற்றிக் கிருஷ்ணய்யர் கூறியதை மேலே கண்டோம். **தெருக்கூத்து வழக்காறு பண்டைத் தமிழ் நாடக வழக்காற்றின் எச்சம்** என்பதை மறந்துவிடக் கூடாது. இதனை பழைய வழக்காற்றோடு பொருத்திப் பார்த்தால், மறைந்துபோன அல்லது மறந்துபோன பல பழைய மரபுகள் வெளிச்சத்திற்கு வரும்.

இங்கே அரங்கேற்றுகாதை கூறும் 'மேளங்கட்டுதல்' போன்ற 'ஆமந்திரிகை' என்ற மரபைத் தேடிக் கண்டறிந்தோம். இதன்பின் கூறப்படும் செய்திகளை வெகுகவனமாகப் பார்க்க வேண்டும்.

மேளங்கட்டுதலின்பின் —

- பிரார்த்தனைப் பாடல்கள் வர வேண்டும்.
- கட்டியங்காரன் வரவேண்டும்.

வருகிறார்களா? என்று கவனிப்பது முக்கியம்.

நம் உரையாசிரியர்கள் இயல், இசை, நாடகப் புலமையில் இமயம் போன்றவர்கள்தான். அதற்காக அவர்கள் கூறும் உரைக்கருத்துக்களை அப்படியே ஏற்பது அறிவுடைமையாகாது. எப்பொருள் யார்யார்வாய்க் கேட்பினும் அப்பொருள் மெய்ப்பொருள் காண்பதே அறிவுடைமை.

ஆமந் திரிகையோடு அந்தர மின்றிக்
கொட்டிரண்டு உடையதோர் மண்டில மாகக்
கட்டிய மண்டிலம் பதினொன்று போக்கி (அரங். 143-145)

இதற்கு அரும்பதவுரையாசிரியர்,

> *இவ்வாமந்திரிகையோடே முன்சொன்ன குயிலுவக் கருவிகள் அனைத்தும் பருந்தும் நிழலும் போல ஒன்றாய் நிற்ப வென்றவாறு. கொட்டிரண் டுடையதோர் மண்டிலமாக வென்றது — ஒரு தாளத்துக்கு இரண்டு பற்றாக வென்றவாறு. கட்டிய மண்டிலம் பதினொன்று போக்கி யென்றது — பஞ்சதாளப் பிரபந்தமாகக் கட்டப்பட்ட தேசியோத்தை ஒரு தாளத்துக்கு இரண்டு பற்றாகப் பத்தும் தீர்வு ஒன்றுமாகப் பதினொரு பற்றாலே தேசிக்கூத்தை ஆடிமுடித்தென்றவாறு*[48]

என்பர்.

அடியார்க்குநல்லார்,

> *இவ்வாமந்திரிகையோடே முன்சொன்ன குயிலுவக் கருவிகள் அனைத்தும் பருந்தும் நிழலும் போல ஒன்றாய் நிற்பவென்றவாறு. கொட்டு...... ஆகவென்றது — ஒரு தாளத்துக்கு இரண்டு பற்றாகவென்க. கட்டிய...... போக்கியென்றது — பஞ்சதாளப் பிரபந்தமாகக் கட்டப்பட்ட தேசியோத்தை ஒரு தாளத்துக்கு இரண்டு பற்றாகப் பத்தும் தீர்வு ஒன்றுமாகப் பதினொரு பற்றாலே தேசிக்கூத்தையாடி முடித்தென்க*[49]

என்பர்.

இரு உரையாசிரியர்களுமே ஏறத்தாழ ஒரே கருத்தையே கூறியிருப்பது வெளிப்படை.

முதலில், "ஆமந் திரிகையோடு அந்தர மின்றி" என்ற அடியை எடுத்துக்கொள்வோம். இதற்கு, "இவ்வாமந்திரிகையோடே முன்சொன்ன குயிலுவக் கருவிகள் அனைத்தும் பருந்தும் நிழலும் போல ஒன்றாய் நிற்ப" என்று இருவரும் உரைகூறுவது ஏற்கத்தக்கதா?

'அந்தரமின்றி' என்பது என்ன?

இதன் பொருளை இருவருமே விளக்கமாமல் விட்டுச் செல்வது ஏன்? இது நெருடலாக உள்ளது.

'செம்பாலைக்குரிய நரம்புகளை முதலில் கணக்கிட்டுக் கொண்டு, அந்நரம்புகள் அல்லாத பிற நரம்புகளை **அந்தர நரம்புகள்** என்று அழைத்தனர்' என்று நாம் முன்னர்க் கூறினோம். அந்த அந்தர நரம்புகள் இல்லாத செம்பாலையைப் பாடினர் என்று கொள்ளலாமா? தெளிவாகத் தெரியவில்லை.

அந்தரப் பல்லியங் கறங்க (திருமுருகு. 119.)

என்று திருமுருகாற்றுப்படையில் சொல்லப்படும் **அந்தரப் பல்லியம்** என்பதைக் குறித்ததா இது? அந்தரப் பல்லியம் என்பது அந்தரசாரிகளான தேவர்களுக்கு உரிய இசைக் கருவிகள் என்பர்.

'அந்தரம்' என்ற சொல்லாட்சி சிலப்பதிகாரத்தில் பல இடத்தில் பல பொருளில் வந்துள்ளது.

அந்தரத் துள்ளோர் அறியா மரபின்
வந்து காண்குறூஉம் வானவன் விழவும் (சிலப். 6: 72-73.)

'அந்தரத்துள்ளோர் - தேவர்கள். அறியாமரபின் ... விழவு - பிறர் அறியாமல் வந்துகாணும் விழவு' என்பார் அரும்பதவுரையாசிரியர். 'சுவர்க்கத்திலுள்ளாராகிய தேவரெல்லாம் உள்வரி கொண்டு வந்து காணப்படும் இந்திரவிழவும்' என்பார் அடியார்க்குநல்லார்.

அந்தர மாறாப் படர்வோர்த் தொழுது (சிலப். 10: 212.)

என்பதற்கு அரும்பதவுரைகாரர் குறிப்பு எதையும் தரவில்லை. அடியார்க்கு நல்லார், "அந்தரவழியாக விரைந்து செல்கின்றாரை நோக்கித் தொழுது" என்று உரையெழுதுகிறார்.

தன்னின்நின்றும் அந்தரத்து எழுந்ததில்லை தான்என (சிலம்பு. 29 : 22.)

இதில், 'அந்தரத்து எழுந்ததில்லை' என்பதற்கும் அரும்பதவுரைகாரர் குறிப்பு எதையும் தரவில்லை. பந்தாடுதல் பற்றிய பாடலாதலால், அந்தரத்து என்பது ஆகாயத்தில், மேலே என்னும் பொருளைக் குறித்தது எனக் கருதலாம்.

'அந்தரசாரி' என்ற சொல்லாட்சியையும் சிலப்பதிகாரத்தில் காணலாம்.

அந்தர சாரிகள் அறைந்தனர் சாற்றும்
இந்திர விகாரம் ஏழுடன் போகி (சிலப். 10: 13-14.)

இந்திர விகாரம் ஏழுடன் புக்காங்கு
அந்தர சாரிகள் ஆறைம் பதின்மர் (சிலப். 27: 92-93.)

என்று வருமிடங்களில் அந்தரசாரிகள் ஆகாயசாரிகளான வானவரைக் குறித்தது எனலாம்.

'அந்தரி' என்ற சொல்பயன்பாட்டையும் இளங்கோவடிகளிடம் காணமுடிகிறது.

சங்கரி அந்தரி நீலி சடாமுடி (சிலப். 12: 21.)

என்ற அடியில் 'அந்தரி' என்பது கொற்றவையைக் குறித்தது.

ஆடியல் கொள்கை அந்தரி கோலம்
பாடும் பாணரிற் பாங்குறச் சேர்ந்து (சிலப். 13: 104-105.)

இங்கும் 'வெற்றிக் கொள்கையுடைய கொற்றவை' என்ற பொருளில் அந்தரி வந்துள்ளது. இங்கு 'அந்தரி கோலம் பாடும் பாணர்' என்ற செய்தி மனங்கொள்ளத்தக்கது. பாணர்கள் கொற்றவையை வழிபட்டுப் பாடும் வழக்கத்தினர் என்பதை அறிய முடிகிறது. அம்பண யாழ் என்பது அகன்று படர்ந்த பெரிய யாழ். இதனை வளையாத நேரான கோட்டினையுடைய செங்கோட்டு யாழ் என்றும் கூறுவர். அம்பண யாழ் வைத்துப் பாடும் பாணர் 'அம்பணவர்' எனப்பட்டனர். இவர்கள் துர்க்கை வழிபாட்டினர். **கூத்தின் தொடக்கத்தில் அந்தரி கோலம் (கொற்றவை வழிபாட்டுப் பாடலை) பாடிய பாணர் 'அந்தரம்' எனப்பட்டனர்** என்று கருத இடம் உண்டாகிறது.

'அந்தரம்' என்ற சொல் மறைவு, வேறுபாடு, மறைந்து நிற்பவர் (அமரர், கூத்துத்தலைவர், சிவன் முதலானோர்), வேறுபட்டவர், சிறப்புடையவர் என்று பல பொருள்படும்.[50]

இவ்வடியில் 'அந்தரம்' என்றதும் பின்வரும் 'அந்தரக்கொட்டு' என்றதும் ஒருபொருளினது. **அக்காலக் கட்டியங்காரன் என்னும் மாந்தரை இச்சொல் குறிப்பிடுகிறது** எனக் கருத இடம் உண்டு.

ஆமந்திரிகை முடிந்ததும் 'அந்தரம்' அரங்கில் வருதல் மரபு. அந்தரம் வருவதற்கு முன்னதாக ஒரு வழக்கு உண்டு. 'அந்தரம் இன்றி' நடந்த நாடகவழக்கினை இனிக் கூறத் தொடங்கும் குறிப்பில்,

ஆமந் திரிகையோடு அந்தர மின்றிக்
கொட்டிரண்டு உடையதோர் மண்டில மாகக்
கட்டிய மண்டிலம் பதினொன்று போக்கி (அரங். 143-145)

என்றார். இது என்ன? 'கொட்டு இரண்டு உடையது ஒரு மண்டிலம்' என்ற கணக்கில் கட்டிய மண்டிலம் பதினொன்றும் ஆவர்த்தனையாகப் பாடுகிறார்கள். இருசீர்ப் பாணியில் — அதாவது இரட்டைத் தாளத்தில் பாடுகிறார்கள். இது ஆலாபனை செய்து தொடங்கும் பாடல்!

'கட்டிய மண்டிலம்' என்ற தொடரிலுள்ள 'கட்டிய' என்பதிலிருந்தே 'கட்டியங்காரன்' என்ற சொல்லாட்சி பிறந்திருக்கலாமோ...? என எண்ணத் தோன்றுகிறது.

வீ.ப.கா.சுந்தரம் கூறும் கருத்தினைக் கவனமுடன் காண்க.

இங்கு மண்டிலம் என்பது தாள வட்டணையைக் குறித்தது. (வட்டணை = ஆவர்த்தனை; வட்டித்து அதாவது மீண்டும் மீண்டும் வட்டமாக வருவது வட்டணை). தாள

வட்டணையில் வரும் தாள எண்ணிக்கைகள் ஒவ்வொன்றுக்கும் இரண்டு தட்டுகளாக எண்ணினால் ஐந்து எண்ணிக்கைகளுக்கு (5×2) 10 எண்ணிக்கைகள் ஆகும். இதனுடன் தீர்மானமாகிய ஒன்றைச் சேர்க்க (10+1=11) பதினொன்று ஆகிறது. இரண்டு கொட்டுடைய எண்ணிக்கையை இன்று 'இருவகைச் சவுக்கம்' என்று குறிப்பிடுகின்றனர்.

கொட்டிரண்டு உடையதோர் மண்டில மாகக்
கட்டிய மண்டிலம் பதினொன்று போக்கி *(சிலப். 3: 144...)*[51]

என்று வீ.ப.கா.சுந்தரம் கூறும் கருத்து, இளங்கோவடிகள் இங்குக் கூறுவது தாள வட்டணையுடன் கூடிய **பாடலையே ஒழிய, கூத்தினை அல்ல** என்பதை அறியலாம்.

'ஒரு தாளத்துக்கு இரண்டு பற்றாக' என்று கூறிய அரும்பதவுரையாசிரியர் முடிவாகப் 'பதினொரு பற்றாலே தேசிக்கூத்தை ஆடிமுடித்து' என்று 'மாதவி தேசிக்கூத்தினை ஆடினாள்' என்ற கருத்தை முன்வைக்கிறார். இது ஏற்புடையதன்று. **மூலத்தில் 'கூத்து' என்ற குறிப்பு ஏதும் இல்லை.** அரும்பதவுரையாசிரியரைப் பெரும்பாலும் அப்படியே வழிமொழியும் வழக்கமுடைய அடியார்க்கு நல்லாரும், 'பதினொரு பற்றாலே தேசிக்கூத்தை யாடி முடித்து' என்றார்.

அந்தரக்கொட்டு எனப்படும் 'ஒத்து ஆடிய பின்னரல்லது உருவு காட்டுகை வழக்கல்ல' என்பர் உரையாசிரியர். இன்னும் ஒத்து ஆடவே இல்லை. அதற்குள் எப்படித் தேசிக்கூத்தை ஆடினாள்?

'கட்டியமண்டிலம் பதினொன்று போக்கி யென்றது – பஞ்சதாளப் பிரபந்தமாகக் கட்டப்பட்ட தேசியோத்தை ஒரு தாளத்துக்கு இரண்டு பற்றாகப் பத்தும் தீர்வு ஒன்றுமாகப் பதினொரு பற்றாலே தேசிக்கூத்தை ஆடிமுடித்தென்றவாறு' என்று உரையாசிரியர்கள் கூறுவதில் வரும் 'பஞ்சதாளப் பிரபந்தம்' என்ற தொடரை இங்கு விளக்குவோம். ஐந்து தாள முழக்கினைப் பஞ்சதாளம் என்பர். அதாவது எட்டன் மட்டத் தாளத்திலிருந்து நாலன் மட்டத் தாளமான ஏகதாளம் வரை இறங்கு நிரலில் 8, 7, 6, 5, 4 என்று இறங்கிவரும் முழக்கு நிரலையே உரையாசிரியர்கள் 'பஞ்சதாளப் பிரபந்தம்' என்றனர். இதனை வடநூலார் 'கோபுச்சயதி' என்பர். வடமெழியில் 'கோ' என்றால் பசு. 'புச்சம்' (பொச்சு) என்றால் வால், பிருட்டம் என்று பொருள்படும். 'கோ-புச்சயதி' என்பது பசு வாலின் அமைப்பைக் குறிக்கும். பசுவின் வால், பிருட்டத்தில் பெருத்துப் போகப்போகச் சிறுத்து இருப்பதைப்போல், தாளத்தை 8, 7, 6, 5, 4 என்று இறங்கிவரும் வரிசையில் ஒலிக்கும் முழக்கு நிரலைக் 'கோபுச்சயதி' என்று உவமையால் அழைத்தனர். (இத்தாளத்திற்கு ஏற்ப வேகமாகத் தொடங்கி மெதுவாக ஆடி நிற்றலை 'வைசாக நிலை' என்பர். அது வேறு.) இங்கே **'பதினொன்று போக்கி' என்றது தாளத்தைக் குறித்ததே தவிரக் கூத்தினைக் குறித்தது இல்லை.**

தேசிக்கூத்தை ஆடுவோர் மண்டிலமாக — அதாவது வட்ட வடிவமாகச் சுற்றிச் சுழன்று ஆடுவது வழக்கம். இதனால் அரும்பதவுரையாசிரியர் 'கட்டிய மண்டிலம்' என்றவுடன் மண்டிலித்து ஆடும் தேசிக் கூத்தினை நினைத்து உரையெழுதினார். அடியார்க்குநல்லாரும் அவரை அப்படியே அடியொற்றி உரைகூறினார். 'மண்டிலம்' என்றது தாள வட்டணையை. 'கொட்டிரண்டு உடையது ஓர் மண்டிலமாக' என்றது தாள வட்டணையுடன் கூடிய பாடலைக் குறித்ததே ஒழிய, கூத்தினைக் குறிக்கவில்லை என்பதை அறிதல் வேண்டும்.

இங்கே மாதவி தேசிக்கூத்தும் ஆடவில்லை. 'இனி மார்க்கம் கூறுகின்றது' என்பதும் இளங்கோவடிகளின் கருத்தன்று. இதனை ஆய்வாளர்கள் ஊன்றிக் கவனித்தல் வேண்டும்.

பண்ணை ஆலாபனமாக — சுரங்களைப் பல்வேறு அடுக்கு வகைகளில் அடுக்கிப் பின்னிக் 'கமகங்கள்' எனப்படும் உள்ளோசைகளை இசைத்துத் தாள வட்டணையோடு பாடும் ஆலாபனை என்றே 'கொட்டு இரண்டு உடையது ஓர் மண்டிலமாக' என்பது தோன்றுகிறது. ஆலாபனையில் இருசீர்ப்பாணி (பாணி-தாளம்) கடைப்பிடிக்கப் படுகிறது. இரண்டு தட்டுதல்களை ஓரெண்ணிக்கைக்குக் கொண்ட இரட்டைத்தாளம் (இருசீர்த் தாளம்) இங்கே அமைகிறது.

கைக்கசடு இருந்தஎன் கண்ணகன் தடாரி
இருசீர்ப் பாணிக்கு ஏற்ப விரிகதிர்
வெள்ளி முளைத்த நள்ளிருள் விடியல்
ஒன்றுயான் பெட்டா அளவையின்... *(பொருந. 70-73.)*

என்னும் பொருநராற்றுப்படை அடிகளில் 'இருசீர்ப் பாணி' என்று வந்துள்ளதைக் காணலாம். 'இருசீர்ப் பாணிக்கு ஏற்ப ஒன்று யான் பெட்டா அளவை' என்பதற்கு நச்சினார்க்கினியர், "இரட்டைத் தாளத்திற்குப் பொருந்த ஒரு பாட்டினை யான் பேணிப் பாடும்போது" என்று உரையெழுதுகிறார். விடிகாலை வேளையில் வாசலில் நின்று நல்வாக்குச் சொல்லிப் பொருநன் பாடிய இருசீர்ப்பாணி போன்ற 'அவையோர்க்கு நல்வாக்குக் கூறும்' சபைவணக்கப் பாடல் பாடினர் என்பதே பொருந்தும்.

அய்யா...
வந்த னம்அய்யா வந்த னம்
வந்த சனமெல்லாம் குந்த னும்!
சந்த னத்தைப் பூசுங்க
சநதோ சமாப் பேசுங்க!
வெத்த லையைப் போடுங்க
விசிறி யிருந்தா வீசுங்க!
வெத்த லையாம் வெத்தலை — இது
வெரக னூரு வெத்தலை!
வாங்கி வந்த வெத்தலை — இப்ப
வாய்க்குப் போடவும் பத்தலை!

பத்த லேன்னு போகவேணாம்
பகைச்சுக் கிட்டு நிக்கவேணாம்! — அய்யா
நீங்க பெத்த புள்ளைநானுங்க...
நீங்க பெத்த புள்ளைநானுங்க — அய்யாமார்களே,
நீங்க தவிர வேறயாருங்க?

என்று இன்றைய கிராமத்து நாடகங்களில், பேச்சுவழக்குச் சொற்களால் சபை வணக்கப் பாடல் பாடுவது உண்டு. இது பெரும்பாலும் 'பப்பூன்-காமெடி' என்றழைக்கப்படும் கோமாளி அல்லது கட்டியங்காரன் தோன்றிப் பாடும் பாடலாக இருக்கும்.

நகைவே ழம்பரொடு வகைதெரி இருக்கையும் (சிலப். 5:53.)

என்று இந்திரவிழவூரெடுத்த காதையில் 'நகைவேழம்பர்' என்னும் நகைச்சுவையாளரை இளங்கோ குறிப்பிடுவது காண்கிறோம். நகைவேழம்பரைச் 'சாரமாணிகள்' என்பார் அரும்பதவுரையாசிரியர். சாரம் என்பது இனிமை, பயன், ஆற்றல் எனப் பொருள்படும். இனிமையாகவும் ஆற்றலுடனும் பாடியாடும் கலைஞர் சாரமாணிகள் எனப்பட்டனர். நகைவேழம்பரை அடியார்க்குநல்லார், 'சிரிக்கும் பரியாசகர்' என்பர். கூத்தில் கட்டியங்காரனோடு (கோமாளியோடு) ஒப்புமையுடைய நகைவேழம்பர் சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் இருந்தனர் என்பதும் இங்கு மனங்கொள்ளத்தக்க செய்தியாகும்.

இன்னொன்றையும் இங்குக் கவனிக்க வேண்டும். அவையில் பொதுமக்களோடு அரசனும் இருந்தான். இது அரசனை வாழ்த்திப் பாடிய அரச வணக்கப் பாடலாக இருப்பதற்கும் வாய்ப்பு உண்டு. இளங்கோவடிகள் தம் காப்பியத்தில் ஏதேனும் ஒரு விழாவினைக் காட்டினால் அதன் தொடக்கத்தில், முடிவில் அல்லது இடையில் அரசனை வாழ்த்தும் வழக்கத்தினை மேற்கொள்கிறார். இதற்குச் சிலப்பதிகாரத்தின் தொடக்கம் முதலாகவே நாம் சான்றுகள் காணமுடியும்.

மங்கலவாழ்த்துப் பாடலைத் தொடங்கும் அடிகளே வாழ்த்துப்பா போன்ற அமைப்பில், 'திங்களைப் போற்றுதும் திங்களைப் போற்றுதும்', 'ஞாயிறு போற்றுதும் ஞாயிறு போற்றுதும்', 'மாமழை போற்றுதும் மாமழை போற்றுதும்', 'பூம்புகார் போற்றுதும் பூம்புகார் போற்றுதும்' **(பூம்புகாரை ஆளும் அரசனைப் போற்றுதும்)** என வருவது இதற்கு முதல் சான்று.

மங்கலவாழ்த்துப் பாடலில் கோவலன் — கண்ணகி திருமண விழாவின் முடிவில், "அருந்ததி அன்னாளை மங்கல நல்லமளி ஏற்றினார்" என்று முடிக்கும் இடத்தில்,

இப்பால் இமயத்து இருத்திய வாள்வேங்கை
உப்பாலைப் பொற்கோட்டு உழையதா எப்பாலும்

செருமிகு சினவேல் செம்பியன்
ஒருதனி ஆழி உருட்டுவோன் எனவே (சிலப். 1: 65-68)

என்று அரசனை வாழ்த்தி முடிப்பதைக் காணலாம். விழா நிறைவாக இன்று நாம் நாட்டுப்பண் பாடி நிகழ்ச்சியை முடிப்பதைப் போல இது அமைந்துள்ளது. விழா நிறைவைக் காட்டும் அக்கால மரபு இது என அறிகிறோம். பின்னும் பல இடங்களில் இத்தகைய வழக்கினைக் காணலாம்.

வஞ்சிக் காண்டத்தின் ஒவ்வொரு காதையும் விழா நிகழ்ச்சிகளாகவே தோன்றுகின்றன. பத்தினித் தெய்வத்திற்குக் கல்கொள்ளும் கால்கோட் காதையில் வரும் குரவைக்கூத்தினை,

முன்தேர்க் குரவை முதல்வனை வாழ்த்திப்
பின்தேர்க் குரவைப் பேயாடு பறந்தலை (சிலப். 26: 239-240)

என வருவதில், 'முன்தேர்க் குரவை முதல்வன்' என்றது அரசனைக் குறித்த வாழ்த்தாகத் தெரிகிறது. காதை முடிவில்,

சிறப்பூண் கடியினஞ் செங்கோல் கொற்றத்து
அறக்களஞ் செய்தோன் ஊழி வாழ்கென (சிலப். 26: 245-246)

என்பது குட்டுவனை 'நீடூழி வாழ்க' என வாழ்த்துவதாகும். இவ்வாறே நீர்ப்படைக் காதையில்,

ஊழிதொறு ஊழி உலகங் காத்து
வாழ்க எம்கோ வாழிய பெரிதென (சிலப். 27: 139-140)

என நீர்ப்படைகாதையில் வாழ்த்துப் பாடல் வருவது காணலாம். நடுகற்காதை, வரந்தருகாதை ஆகிய காதைகளிலும் இத்தகைய வாழ்த்து முறையினைக் காண்கிறோம்.

ஊழியோடு ஊழி உலகங் காத்து
நீடுவா ழியரோ நெடுந்தகை யென்று (சிலப். 28: 185-186),

ஊழிதோறு ஊழி உலகங் காத்து
நீடுவா ழியரோ நெடுந்தகை யென்ற (சிலப். 30: 145-146)

என வரும் அடிகள் இதற்குச் சான்றுகளாகும். சீவகசிந்தாமணியில்,

மண்ணக மடந்தை யாக மார்புற முயங்கி நின்ற
அண்ணலை ஆதி யாக அருங்கடி நகரை வாழ்த்தி (சீவக. 609.)

என்று விழாவுக்குமுன் அரசனையும் நகரையும் வாழ்த்தும் மரபினைக் காணலாம்.

இவற்றால், 'கட்டியமண்டிலம் பதினொன்று போக்கி' என்றது நாடகம் தொடங்குமுன், அவையில் அரசனும் வீற்றிருப்பதால், கடவுள் வாழ்த்தைப் பாடிமுடித்தபின் அரசனை வாழ்த்திப் பாடிய பாடலாக இது இருக்கக் கூடும் என்றும் கருதலாம்.

இங்கே 'அந்தரம் இன்றி' என்றதனால், 'கொட்டு இரண்டு உடையதோர் மண்டிலம்' என்ற கணக்கில் பாடிய **சபை வணக்கப் பாடலை அல்லது அரசனை வாழ்த்திப்பாடும் பாடலை 'அந்தரம்' என்று அழைக்கப்பட்ட 'கட்டியங்காரர்'** (அந்தரம் இன்றி - காட்சியில் இன்றி) **திரைமறைவில் நின்று பாடினார்; பின்னே இருந்தவர்கள் பின்பாட்டுப் பாடினர்** எனக் கருதலாம்.

மாதவி அரங்கில் வலக்கால் முன்மிதித்து ஏறி வலத்தூணை அடையத் தோரிய மகளிர் இடத்தூணை அடைந்து வாரம் இரண்டு கடவுளைப் பழிச்சிப் பாடினர். 'கடவுள் வணக்கப் பாடல்' பாடி முடிந்ததும் குழல், யாழ், தண்ணுமை, முழவு ஆகியன ஒன்றைத் தொடர்ந்து மற்றொன்றாக இசைத்து முடிவில், அனைத்தும் ஒன்றாய்க் கூடிநின்று கூட்டிசைக்கோலமாய் 'மேளங்கட்டி' முழங்கின. பின், அந்தரம் காட்சியிலின்றி, 'இருசீர்ப்பாணி'யில் ஆவர்த்தனைப் பாடலாக அவையோரை வணங்கிச் **சபைவணக்கப்பாடலையும் அரசவாழ்த்துப் பாடலையும்** பாடினர் எனக் கூட்டி வினைமுடிவு செய்க.

இதனால், அரங்கில் இதுவரை நாடகம் தொடங்கப்படவில்லை என்ற உண்மை தெளிவாகிறது.

'அந்தரக்கொட்டு' ஆடிமுடித்தல்

ஆடல்மகள் வலக்கால் முன்மிதித்து அரங்கில் ஏறி வலத்தூண் சேர்தல், தோரியமகளிர் இடத்தூண் சேர்தல், வாரம் இரண்டு வரிசையில் பாடுதல், குழல், யாழ், தண்ணுமை., முழவு முதலியன கூடிநின்று ஆமந்திரிகையாக முழங்குதல், கொட்டு இரண்டு உடையது ஒரு மண்டிலமாகப் பதினொரு மண்டிலத்தை இரட்டைத் தாளத்தில் அமைத்துப் பாடுதல் – என இவையெல்லாம் தமிழ் நாடகத்தில் வழிவழியாக வரும் முறைகள் ஆகும். நாடகமரபின் வழிமுறைகள் எல்லாம் வழுவாமல் மாதவியின் அரங்கேற்றத்திலும் நிகழ்ந்தன என்பதை வலியுறுத்துவார்போல இளங்கோவடிகள்,

> *வந்த முறையின் வழிமுறை வழாமல்*
> *அந்தரக் கொட்டுடன் அடங்கிய பின்னர்* (அரங். 146-147).

என்று கூறுகிறார். இங்கே சுட்டப்பட்டுள்ள வந்தமுறையின் வழிமுறை வழாத 'அந்தரக்கொட்டு' என்பது என்ன? இது ஐயம் தெளிவுற ஆழமாக ஆராயத்தக்கதாகும்.

இதற்கு அரும்பதவுரையாசிரியர் தரும் உரையினை முதலில் காண்போம்.

> *இப்படிச் செய்கை நாடக நூல்களில் அமைந்த முறையாக லான், அம்முறை வழுவாமலென்றவாறு. அந்தரக்கொட்டுடன் அடங்கிய பின்னரென்றது... அந்தரக்கொட்டென்றும் முகமென்றும் ஒத்தென்றும் இதற்குப் பெயர். இந்த ஒத்து ஆடிய பின்னரல்லது உருவுகாட்டுகை வழக்கல்லவென்றவாறு. என்னை? 'முகமாடுதல் திரியோதசப் பொருட்டே' என்பதனாற் காண்க*[52]

என்று உரைகூறுவர். இவர் 'அந்தரக்கொட்டு' என்பதற்குச் சொற்பொருள் கூறவில்லை. ஆயினும், அதற்கு 'முகம்', 'ஒத்து' என இரண்டு வேறுபெயர்கள் சுட்டுவதைக் காண்கிறோம். மேலும், **'ஒத்து ஆடிய' என்றதனால், இது ஓர் 'ஆட்டம்' (கூத்து) என்பது புலனாகின்றது.** 'ஒத்து ஆடிய பின்னரல்லது உருவுகாட்டுகை வழக்கல்ல' என்ற கருத்து அக்கால நாடக நிகழ்விலுள்ள ஒரு மரபினை உணர்த்துவதாக அமைந்துள்ளது.

அடியார்க்குநல்லார் அரும்பதத்தாரை அடியொற்றியே உரையெழுதுகின்றார்.

> *இப்படிச் செய்கை நாடகநூல்களின் அமைந்த முறைமையாகலான் அம்முறை வழுவாமலென்க. அந்தரக்கொட்டுடனடங்கிய பின்னரென்றது... இதனை அந்தரக்கொட்டென்றும், முகமென்றும், ஒத்தென்றும் கூறுப. இந்த ஒத்து ஆடின பின்னரல்லது உருக்காட்டுதல் வழக்கல்ல வென்ப; என்னை? 'முகமா டுதறிரி யோகப் பொருட்டே' என்றாராகலின்*[53]

என்பர்.

இருவரும் ஒரு சிறு நூற்பாவினை எடுத்தாளுவது இங்குச் சுட்டத்தக்கது. 'முகமாடுதல் திரியோகப் பொருட்டே' என்பதில் முகமாடுதலின் நோக்கம் குறிப்பிடப்படுகிறது. 'திரியோகம்' என்றால் மூன்று உபாயம், மூவகைப் பயன் என்று கருதலாம். 'யோகம்' என்பதற்குக் கழக அகராதி அதிட்டம், உபசாரம், உபாயம், கூடல், கூட்டல், தகுதி, தியானம், பலன், புணர்ச்சி, மருந்து, காரணம், ஏமாற்று எனப் பல பொருள் கூறுகின்றது.[54] நாடகக் கதை நிகழ்ச்சிகளை ஒன்றோடொன்று கூட்டிப் புணர்த்துப் பார்வையாளரை நாடகத்தோடு ஒன்ற வைக்கும் மூவகை உபாயம் 'திரியோகம்' எனப்பட்டது எனத் தெரிகிறது.

'அந்தரக்கொட்டு' என்பதனைக் 'கூத்துவகை' என்று பொருள்கூறும் பெருஞ்சொல்லகராதி.[55]

வீ.ப.கா.சுந்தரம் 'அந்தரக்கொட்டு' என்பதை ஒருவகைக் கொட்டு என்று கருதுகிறார். அவர் தம் தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியத்தில், "அந்தரக்கொட்டு = பாடலுக்கு அல்லது ஆடலுக்கு முந்துறக் கொட்டப்படும் கொட்டு"[56] என்று கூறக் காணலாம். அந்தரக்கொட்டைக் 'கொட்டு' என்று பொருள் கொண்டதால் அவர், 'திரியோகம்' என்பதற்கு 'நிலம்' என்ற தாளக்கருவியும், 'கலம்' என்ற யாழும், 'கண்டம்' என்ற குரலும் என்ற மூன்றும் ஒன்றித்தல் என்று பொருளுரைக்கின்றார்.[57] இதற்கு அரும்பதவுரைகாரர் வேனிற் காதையில் கூறிய உரையை அடிப்படையாகக் கொள்கிறார் எனத் தெரிகிறது. மாதவி பாடிய வகை கூறும் அப்பகுதியின் அரும்பதவுரையாசிரியர் உரையில் (அரும்பத. மு.நூ., ப.219), 'நிலம் கலம் கண்டமென்னும் நெறி மூன்றினும்' என்று வந்துள்ளதைக் காணலாம்.

'ஒத்து ஆடிய' என்று ஏனைய உரையாசிரியர்கள் 'ஆடுதல்' எனக் குறிப்பிட்டிருக்க, வீ.ப.கா.சுந்தரம் 'கொட்டு' என்று கூறுவது முரண்; ஏற்புடைய கருத்தன்று.

இங்கு 'ஒத்தாடு'ம் நபரும் 'உருவுகாட்டும்' நபரும் ஒரே நபரா? அல்லது, ஒத்தாடுவார் வேறு; உருவு காட்டுவார் முதன்மை ஆடுமகளா? என்ற கேள்வி எழுகிறது. இதற்குத் தெளிவான விடை கிடைத்தால் மட்டுமே, அந்தரக்கொட்டினைப் பற்றி ஒரு விளக்கம் பெற முடியும்.

'ஒத்து ஆடிய பின்னரல்லது உருவுகாட்டுகை வழக்கல்ல' என்ற அரும்பதவுரைகாரரின் கருத்து, ஆடுமகளே (மாதவியே) உருவுகாட்டாமல் ஒத்து ஆடி, அதன்பின்னரே உருவுகாட்டி ஆடுதல் முறை என்ற பொருளையும் தருவதாக உள்ளது. இதை நாம் மறுக்க முடியாது- ஆனால், ஆய்வாளர்கள் ஒரு கருத்தைச் சிந்திக்க வேண்டும். அவ்வாறு

ஆடுமகளே ஒத்தும் ஆடி அதன்பின் உருவுகாட்டுதல் பண்டைய மரபு என்றால், அம் மரபு இன்று மாதவி ஆட்டத்தின் வழிவந்த பரதநாட்டியத்திலோ தெருக்கூத்திலோ தொடர்ந்து வந்திருக்க வேண்டுமே!

அப்படி வந்ததா? இல்லையே!

இன்று பரதநாட்டியத்தில் திரைக்குப் பின்நின்று ஆடும் வழக்கம் இல்லை. தமிழகத் தெருக்கூத்திலும் திரைக்குப் பின்நின்று பாடும் வழக்கம் உண்டே தவிர, ஆடுதல் வழக்கம் இல்லை. தெருக்கூத்தில் திரைக்குப்பின் நின்று கையை அசைத்து ஆடுதல் நிகழ்ந்தாலும், அது தாளத்தின் காலப்பகுப்புத் தவறிவிடாதபடி எண்ணிட்டுக் கைகாட்டும் 'ஒற்றறுப்பைப் புறங்காத்தல்' என்ற நிலையிலேயே நிகழுமே தவிர, அதனைத் தேசிக்கூத்துப்போல ஒரு கூத்து என்று கூறமுடியாது.

திரைக்குப் பின்நின்று பாடுவது சரி; ஆடுவது யாருக்கும் பயனற்ற செயலாகும். பாடுதல் செவிப் புலனால் நுகரத்தக்கது. திரைக்குப்பின் நின்று ஆடினால் அது பார்வையாளர்க்கு என்ன பயனைத் தரும்?

மெய்ப்பாடு தோற்றுவிக்கும் நாடகம் கண்ணினும் செவியினும் நுகரத்தக்க கலை. 'குருடனும் செவிடனும் கூத்துப் பார்க்கப்போய், குருடன் கூத்தைப் பழித்தான், செவிடன் பாட்டைப் பழித்தான்' என்ற பழமொழி இவ்வுண்மையை உணர்த்தும்.

தொல்காப்பியரும்,

> ***கண்ணினும் செவியினும் திண்ணிதின் உணரும்***
> ***உணர்வுடை மாந்தர்க் கல்லது தெரியின்***
> ***நன்னயப் பொருள்கோள் எண்ணருங் குரைத்தே***
>
> (தொல். பொருள். மெய்ப். 27.)

என்று கூறுவர். இதனால், திரைமறைவில் நின்று ஆடியது என்பதை ஏற்க முடியாது. ஒத்தாடுதல் என்பது திரைக்கு வெளியிலேயே நிகழ்ந்தது. 'ஒத்து ஆடிய பின்னரல்லது உருவுகாட்டுகை வழக்கல்ல' என்றது, ஒத்தாடும் அந்தரக்கொட்டு என்பவர் ஆடாமல் முதன்மை ஆடல்மகள் தன் உருவத்தை அரங்கில் காட்டுவது வழக்கமல்ல என்ற பொருளைத் தருவதாகும். இன்றும்

நமது தெருக்கூத்தில் கட்டியங்காரன் வந்து ஆடியதற்குப் பின்னரே ராஜபார்ட் என்னும் முதன்மை ஆட்டக்காரர் தோன்றுவது வழக்கமாக உள்ளதை ஒப்புநோக்க வேண்டும். ராஜபார்ட் வந்து திரைமறைவில் பாடுவது என்பது பார்வையாளர்க்கு ஒருவகை எதிர்பார்ப்புச் சுவை தருவதற்கே தவிர, ராஜபார்ட் திரைமறைவில் ஆடுவது வழக்கல்ல. அப்படி ஆடினால் அது மரபுப்பிறழ்ச்சி என்க.

அந்தரக்கொட்டே பழங்காலக் 'கட்டியங்காரன்'!

தெருக்கூத்தில் நிலைத்துவிட்ட கட்டியங்காரன் பழமரபு சார்ந்தவன். அவனுடைய வேரினைக் கண்டறிய வேண்டும். நாடகங்களை வளர்த்த பிற்காலச் சோழ, பாண்டியர் காலத்தில், அதற்கும்முந்திய பல்லவர் காலத்தில், சிலப்பதிகாரக் காலத்தில், அதற்கும் பழமையதான கூத்தரும் பாணரும் விறலியும் கூத்துக் கோலோச்சிய சங்ககாலத்தில் கட்டியங்காரன் கட்டாயம் இருந்திருக்க வேண்டும். அவன் எங்கே? எங்கே... யாராக அவன் ஒளிந்திருக்கிறான்? அவனை நாம் தேடவேண்டாமா?

இன்றைய தமிழ்த் தெருக்கூத்து 14ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து நடிக்கப்பட்டது என்பர்.[58] அன்று முதல் இன்று வரையிலும் தெருக்கூத்தில் மட்டும்தான் கட்டியங்காரனை முழுதாகப் பார்க்கிறோம்.

வந்தா னிதனைப் பாருங்க — கட்டியங்காரன்
வாரா னிதனைப் பாருங்க...

என்று பாடிக் கொண்டே கட்டியங்காரன் வருவான். இதற்கு முன்னிருந்த கட்டியங்காரனைத் தேடுவோம். கட்டியங்காரன் வேறுவேறு பெயர்களுக்குள் ஒளிந்திருக்கவும் வாய்ப்பு உண்டு. இக்காலம் முதலாகக் காலவாரியாகப் பின்னே போய்ப் பார்ப்போம்.

இற்றைக்கால நவீன நாடகங்களில் கட்டியங்காரனை மிகுதியாகப் பார்க்கிறோம். சுந்தரபாண்டியன் எழுதிய 'அக்னி' என்ற நாடகத்தில் **'கட்டியக்காரி'** வருகிறாள்.

நமது மேடை நாடகக் கருத்தாக்களுள் **'கட்டியங்காரன்'** என்ற சொல்லை வெளிப்படக் கையாண்டு பாத்திரம் படைத்தவர் கோமல் சுவாமிநாதன் ஆவார். அவருடைய 17ஆவது நாடகமான 'ஒரு இந்தியக் கனவு' என்ற நாடகத்திலேயே கட்டியங்காரன் தொடக்கத்தில் வந்து பாத்திரங்களை அறிமுகப்படுத்துவதையும் இடையிடையே வந்தும் இறுதிவரை வரக் காண்கிறோம். இதே உத்தியை அவர் தமது 'நள்ளிரவில் பெற்றோம்' என்னும் நாடகத்தில் பத்திரிகையாளர் என்ற பாத்திரத்தின்வழி பின்பற்றினார். அதில் ஒரு பத்திரிகை நிரூபர் பாத்திரம், கட்டியங்காரன்போலச் செயல்படும்.

சுவாமிகளின் நாடகங்களில் **'கோமாளி'** வருகிறான். பம்மல் சம்பந்தமுதலியார் நாடகங்களில் **'விகடன்'** வருகிறான். பரிதிமாற்கலைஞரின் 'நாடகவியல்' வடமொழி நாடகச் செய்திகளைத் தழுவிச் செய்யப்பட்டதால் அதில் தெருக்கூத்தும் இல்லை; கட்டியங்காரனும் இல்லை; கோமாளியும் இல்லை. சூத்திரதாரன், விதூடகன், விடன் இவர்களே அதில்

காணப்படுகின்றனர். சமஸ்கிருதச் சூத்திரதாரன் வேறு. நம் கட்டியங்காரன் வேறு. அவன் நாடகத்தின் ஆரம்பத்தில் வந்துபோகிறவன். இவன் கூத்தின் முன்வந்தும் இடையிடையே கதையைக் கட்டியும் இறுதிவரை வருபவன்!

சமஸ்கிருத ஆதிக்கமிருந்த 19ஆம் நூற்றாண்டில் தமிழ் மேடை நாடகங்களில் கட்டியங்காரன் இல்லை. 1880இல் தஞ்சாவூரில் நாடகம் நடத்திய நவாப் கோவிந்தசாமிராவ் நாடகங்களில் விதூடகன் வருகிறான்; சூத்திரதாரி வருகிறான்; கட்டியங்காரனைக் காணோம்!

தமிழ் இசைநாடகங்கள் சிலவற்றில் நகைச்சுவைப் பாத்திரமாகக் '**கோணங்கி**' என்ற பெயரில் வருபவன் கட்டியங்காரனே எனலாம். ஆனால் அவன் பங்கு, முதல் காட்சியோடு முடிந்துவிடும் என்பர்.[59]

சதுரகராதி முதலாக அபிநய சிந்தாமணி, அபிதான மாலை போன்ற பெரிய அகராதிகளில் கட்டியங்காரனைக் காணோம். கி.பி. எட்டாம் நூற்றாண்டில் எழுந்த திவாகரம், 16ஆம் நூற்றாண்டினதான சூடாமணி முதலிய தமிழ் நிகண்டுகளில் கட்டியங்காரன் என்ற பெயரையே காணோம். விதூடகன் என்ற சொல் வேறு ஒருசில நிகண்டுகளில் காணப்படுகிறது.

சில ஊர்களில் தெருக்கூத்தில் கட்டியங்காரன் **கூத்துக்கோமாளி, பப்பூன், தொப்பைக் கூத்தாடி** என்னும் வேறு பெயர்களாலும் அழைக்கப்பட்டான். தோல்பாவை நிழற்கூத்துக்களில் கட்டியங்காரன் **உச்சிக் குடும்பன், உழுவைத் தலையன், தொப்பைக் கூத்தாடி** என்னும் சிரிக்க வைக்கும் பெயர்களால் சுட்டப்பட்டான். அதில் உச்சிக் குடும்பனும் உழுவைத் தலையனும் சேர்ந்தே வரும் இரட்டைக் கோமாளிகள். **பிருதுகாமியன், சபையலங்காரன்** என்றும் தெருக்கூத்துக் கட்டியங்காரன் அழைக்கப்பட்டான்.[60] நகர்ப்புறங்களில் நடக்கும் கூத்துக்களில் வடமொழியாளரைக் கவரும் கருத்தில் இப்படிப் பெயர்சுட்டி அழைத்தனர் எனத் தெரிகிறது. **அண்ணாவி, விகடகவி, தோலன்** என்ற பெயர்களாலும் சில ஊர்களில் கோமாளி சுட்டப்படுகிறான்.

18ஆம் நூற்றாண்டினரான திரிகூடராசப்பக் கவிராயர் இயற்றிய திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சி நாடகத்திலேதான் கட்டியங்காரன் கையில் பிரம்புடன் '**கட்டியக்காரன்**' என்ற பெயரில் வெளிப்படத் தோன்றுகின்றான்.

> ***தேர் கொண்ட வசந்தவீதிச் செல்வர் குற்றாலத் தீசர்***
> ***பார்கொண்ட விடையி லேறும் பவனியெச் சரிக்கை கூற***
> ***நேர்கொண்ட புரிநூன் மார்பு நெடிய கைப்பிரம்பு மாகக்***
> ***கார்கொண்ட முகிலேறு என்னக் கட்டியக் காரன் வந்தான்***
> ***பூமேவு மதுவேந்தர் தேவேந்தர் முதலோரைப்***
> ***புரந்திடுஞ்செங் கோலான் பிரம்பு டையான்***
> ***மாமேருச் சிலையாளர் வரதர்குற் றாலநாதர்***
> ***வாசற் கட்டியக் காரன்வந் தனனே.***[61]

கும்பேசர் குறவஞ்சியில், "நந்தி வாகனாங் கட்டியக் காரன்" எனவும், "கைதனில் ஒற்றைப் பிரம்பெ டுத்துக் கட்டியக் காரனும் வந்தானே" என்றும் வருவது காணலாம். திருமலையாண்டவர் குறவஞ்சியிலும், "கார்சங்கு

முழக்கங் காட்டும் கட்டியக் காரன் வந்தான்" என்று வருகிறது. பொய்யா மொழியீசர் குறவஞ்சியிலும், "கட்டியக் காரன் வந்து களரியில் தோன்றி னானே" என்றும், "கட்டியக் காரன் வந்தான் சிங்காரமாக" என்றும் வந்துள்ளது காணலாம். மண்ணிப்படிக்கரை நீலகண்டர் குறவஞ்சி நாடகம் என்ற நூலில், "கட்டியங்காரன் வந்து களரியில் தோணினானே" என்று 'கட்டியங்காரன்' என்னும் சொல்லாட்சி வந்துள்ளது. இக்கட்டியங்காரர்கள் அனைவருமே குறவஞ்சிகளில் தொடக்கத்தில் வருவதோடு சரி; பின்னர் வருவதில்லை என்பது சுட்டத்தக்கது.

'செங்கோட்டுப் பள்ளு' முதலான பள்ளு இலக்கியங்கள் சிலவற்றில் **'கோலுக்காரன்'** என்ற பெயரில் கட்டியங்காரன் வரக் காண்கிறோம். ஆதிமூலேசர் நொண்டி நாடகத்திலும் சில யட்சகானங்களிலும் கட்டியங் காரன் **'சித்தாண்டி'** என்ற பெயரில் வருகிறான். இவர்களும் நாடகத்தில் இறுதிவரை இருப்பதில்லை. **கட்டியங்காரன் மரபு சிதைந்திருக்கிறது.**

திருமந்திரத்தில் இறைவனைப் பல்வேறு வகைக் கூத்தனாகப் பார்க்கும் ஒரு பாடல் உண்டு. அதில் **'சேவகக் கூத்தன்'** (திருமந்திரம் 2742) என்று வருவது கட்டியங்காரனின் வேறுபெயர்போலத் தோன்றுகிறது.

காப்பிய காலத்தில் **சூதர், மாகதர், வேதாளிகர், நகைவேழம்பர், அந்தரக்கொட்டு** முதலிய பெயர்கள் கட்டியங்காரனைக் குறித்த வேறுபெயர்கள் எனக் கருதலாம்.

சங்க காலத்தில் சூதகர், மாகதர், வேதாளிகர் ஆகியோரைப் பார்க்கிறோம். இரவில் கூத்து நிகழ்ந்து முடியும் விடிகாலைப் பொழுதில் இம்மூவரையும் மதுரைக்காஞ்சி கூறுகிறது.

சூதர் வாழ்த்த மாகதர் நுவல
வேதா ளிகரொடு நாழிகை இசைப்ப
இமிழ்முரசு இரங்க ஏறுமாறு சிலைப்பப்
பொறிமயிர் வாரணம் வைகறை இயம்ப (மதுரைக். 670-673.)

இதில் வரும் 'நாழிகை' என்பது 'நாழிகைப்பறை'. பொழுது புலர்ந்ததை ஊருக்குப் பறையறைந்து அறிவிக்கும் பழக்கம் பண்டு இருந்தது. பெரிய நகரங்களில் அரண்மனை முரசும் முழக்கப்படும். சூதர் வாழ்த்துவதும் மாகதர் பேசுவதும் வேதாளிகர் பாடுவதும் நாடகம் முடியும்போது கட்டியங்காரன் அவையை வாழ்த்திப் பாடி முடிப்பதைப்போல் அமைந்துள்ளது. சிலப்பதிகாரத்தில்,

சூதர் மாகதர் வேதா ளிகரொடு
நாழிகைக் கணக்கர் நலம்பெறு கண்ணுளர் (சிலப். 5: 48-49.)

என இம்மூவரும் 'கண்ணுளர்' எனப்படும் கூத்தரோடு இணைத்துக் கூறியிருப்பதால் நம் கருத்து வலுப்பெறுகின்றது. சூதர், மாகதர், வேதாளிகர் மூவரும் கூத்துமரபினராதல் வேண்டும்.

சூதர்-நின்றேத்துவார்; மாகதர் இருந்தேத்துவார்; வேதாளிகர்-வைதாளியாடுவார்[62]

என்பர்.

'நகைவேழம்பர்' என்னும் நகைச்சுவை தரும் ஒரு வகையினரையும் சிலப்பதிகாரம் காட்டும். (சிலப். 5:53.) சூதர், மாகதர், வேதாளிகர், நகைவேழம்பர் என்பவரினும் சிறப்பால் வேறுபட்டவர் அந்தரக்கொட்டு எனப்படுபவர் எனலாம். அரங்கேற்றுகாதை கூறும் 'அந்தரக்கொட்டு' என்பவரே தமிழ்க் கட்டியங்காரன் மரபின் முன்னவர் என்று கருதும் கருதுகோளை இனிக் கவனமுடன் ஆராய்வோம்.

'அந்தரக்கொட்டு' என்பது ஒருவகை ஆட்டம். அது ஆகுபெயராக ஆடுவாரைக் குறித்தது.

அஃறிணைப் பெயர்போல் தோன்றி நபர்களைக் குறிப்பதான சில சொற்கள் தமிழில் உண்டு. 'ஓலைத்தூக்கு' என்பது சீட்டுக்கவியையும் குறிக்கும்; கவிஞனையும் குறிக்கும். 'திருமந்திரஓலை' என்பது அரசியல் கடிதங்களையும் குறிக்கும்; அதுசார்ந்த அதிகாரியையும் குறிக்கும். 'நாயனம்' என்பது நாகசுரம். 'நாயனம் வந்தாச்சா?' என்னும்போது 'நாயனம்' என்பது நாயனகாரரைக் குறிக்கும். அது போன்றதுதான் அந்தரக்கொட்டு என்பதும்.

'அந்தரம்' என்ற சொல் 'ஆகாயம்', 'தனித்து நிற்றல்' என்று பொருள்படும். அந்தரத்தில் தாவி வசைக் கூத்து என்னும் விதூடகக் கூத்தினை நகைச்சுவை தோன்றக் கைகளைக் 'கொட்டி' ஆடும் தனித்திறனால் 'அந்தரக்கொட்டு' என அவர்கள் அழைக்கப்பட்டனர் எனக் கருத இடம் உண்டு.

'அந்தரடித்தல்' என்பதற்கு, "தலைகீழாகப் பாய்தல். 'அந்தரடித்துத் தவ்விப் போய்' (மலையருவி - நாடோடிப் பாடல்கள், ப.190)"[63] என்று விளக்கும் பெருஞ்சொல்லகராதி.

அந்தர பல்டி ஆடும் கோமாளி 'அந்தரம்' என்பதன் திரிபாகக் கருதலாம்[64]

என்பர்.

கூத்தரைப் 'பாரசவர்' என்பார் நச்சினார்க்கினியர். பாரசவர் என்பார் பிராமணனுக்கும் சூத்திரப் பெண்ணுக்கும் பிறந்தவர் என்பர். இதேபோல் 'அந்தராளன்', அந்தராளிகள்' என்னும் சொற்களும் பொருள்படும். அந்தராளன் என்பதற்குப் பிங்கல நிகண்டு, "அநுலோமக் கூட்டத்து ஆணினும் அவ்வழிப் பிரதிலோம குலப் பெண்ணினும் மிக்க இயந்த கூட்டத்து அவர் அந்தராளர்" (பிங்கல969.) என்று கூறுவதால் 'அந்தராளர்' என்பவரும் கூத்தரினத்தவர் எனத் தெரிகிறது. அந்தரக்கொட்டு என்பதே அந்தராளர் எனத் திரிந்தது எனக் கருத இடமுண்டு.

அந்தரக்கொட்டு என்பார் பாடலும் ஆடலும் கொண்டு, இடையிடையே உரைநடையிலும் பேசிப் பார்வையாளர்க்குக் கூத்தினை விளக்கியும் நகைச்சுவையூட்டியும் செயல்படும் கலைஞர் எனக் கருதலாம். சங்க காலத்தில் ஊர்ப்பொது மன்றத்தில் நடைபெறும் சேரி விழாவில், இன்னியம் எனப்படும் முழவு முழங்கநின்ற குரவைக் கூத்தில் உரையும் பாட்டும் ஆட்டமும் கலந்து நடைபெற்றதை மதுரைக்காஞ்சி கூறுகிறது.

மன்றுதொறும் நின்ற குரவை சேரிதொறும்
உரையும் பாட்டும் ஆட்டும் விரைஇ
வேறுவேறு கம்பலை வெறிகொள்பு மயங்கி (மதுரைக். 652-617.)

என்ற சங்கப் பாடல் பகுதியில் வந்துள்ள 'உரையும் பாட்டும் ஆட்டும் விரைஇ' என்னும் வரி இங்குச் சிந்திக்கத்தக்கது. 'உரையிடையிட்ட பாட்டுடைச் செய்யுள்' எனக் குறிப்பிடும் சிலப்பதிகாரக் காலத்து அந்தரக்கொட்டு என்பார் உரையும் பாட்டுமாய் நகைச்சுவை தந்தனர் என்று கருத இடமுண்டு.

ஆடுவார் பாடுவார் ஆர்ப்பார் நகுவார் நக்கு (பரி திரட்டு.2.)

எனப் பரிபாடல் திரட்டு கூறுவது ஆட்டமும் பாடலுமான நாடகத்தில் வந்த நகைச்சுவை எனக் கருதலாம்.

அந்தரக்கொட்டினை முகமாடுதல் என்றும், ஒத்தாடுதல் என்றும் விளக்குவர் உரையாசிரியர். இதனால், முதன்மை நாடகமகள் (மாதவி) ஆட வருவதற்குமுன், அந்தரம் என்பார் ஆடிடம் வந்து, நாடகமகள் ஆடப்போகும் முறைக்கு ஒத்து ஆடும் ஆட்டக்கலைஞர் என்று கருதலாம். நாடக முகவுரைபோல் உரையாலும் பாட்டாலும் அறிமுகம் செய்து ஆடுவதால் இது 'முகம்' எனப்பட்டது. அவர் ஆடப்போவதற்கு ஏற்றவாறு 'ஒத்து' அமைந்து ஆடுவதால் 'ஒத்து' எனப்பட்டது. இப்படிக் கூத்தின் இடையிடையே வந்து ஆடுவது வழக்கம் போலும். மேடையில் 'அந்தரம்' என்பார்க்குத் தனியே ஒருகோல் இடம் ஒதுக்கப்பட்டு இருப்பதைக் காண, இக்கருத்து அழுத்தமாக வலுப்பெறுகிறது.

சர்க்கஸ் கோமாளி, அதே சர்க்கஸில் சாகசங்கள் காட்டும் வித்தைக்காரர்கள் செய்வதைப் போல ஒத்த வித்தைகளை நகைச்சுவை தோன்றுமாறு செய்துகாட்டிப் பார்வையாளர்கள் மகிழுமாறு நடிப்பதை இன்றும் காணலாம். இன்னும் சொல்லப்போனால், முதன்மை வித்தைக்காரரினும் திறமைசாளியாக சர்க்கஸ் கோமாளி இருப்பார். உதாரணமாக, பல பீங்கான் தட்டுக்களை மேலே அந்தரத்தில் வேகமாகத் தூக்கிப் போட்டு எதுவும் கீழே விழாமல் பிடித்தும் எறிந்தும் காட்டும் வித்தைக்காரர் ஆடாமல் அசையாமல் செய்வதைக் கோமாளி பயந்து நெளிந்து தடுமாறுபவரைப் போலப் பாவனை செய்து நம்மைச சிரிக்கவைத்து, வெகு திறமையாகச் சிந்தாமல் சிதறாமல் தட்டுக்களைப் பிடிப்பார். அதைப் போன்றே அன்று, அந்தரக்கொட்டு (நாடகக் கோமாளி) மாதவி ஆடப்போகும் நாட்டிய முறைக்கு 'ஒத்து', வேடிக்கையாக

ஆடிக்காட்டி மகிழ்வித்ததால், அதனை 'ஒத்து ஆடுதல்' என்றனர்; 'கொடுகொட்டி' ஆட்டத்தில் வருவதைப்போலக் கைகொட்டி ஆடியதால் 'அந்தரக்கொட்டு' எனப்பட்டனர்.

பிற்கால நாட்டிநாடகத்தில் கட்டியங்காரன் இருந்தான்.

> *நாட்டிய நாடகங்களின் துவக்கத்தில் 'கட்டியங்காரன்' என்ற நடிகரும் பங்குகொள்வது வழக்கம். சொற்களாலும் செயல்களாலும் வேடிக்கைக் காட்டுவதற்கு என்று 'கோணங்கி' என்ற மற்றொரு நடிகரும் பங்கு கொள்வது உண்டு*[65]

என்பர். அரங்கேற்றுகாதையில் மாதவி ஆடியதும் நாட்டியநாடக வகையே. எனவே, கோணங்கி அந்தரக்கொட்டோடு ஒப்புநோக்கத்தக்கவன் ஆவான்.

'அந்தரக்கொட்டு = பாடலுக்கு அல்லது ஆடலுக்கு முந்துறக் கொட்டப்படும் கொட்டு' என்று ஓரிடத்தில் கூறிய வீ.ப.கா.சுந்தரம், 'அந்தரக்கொட்டு' பற்றி அடியார்க்குநல்லார் தரும் கருத்திற்கு விளக்கம் அளிக்குமிடத்தில்,

> *இத்தொடரின் பொருள்: திரைக்குப் பின்னர் நின்று அந்தரக் கொட்டுடன் ஆடிப் பிறகு, திரைக்கு முன்னர் வந்து தன் முழு உருவைக் காட்டி ஆடுதல் வேண்டும்; இதுவே நாடக வழக்கு*[66]

என்றும் விளக்குகின்றார். மாதவி முதலில் திரைக்குப் பின்நின்று ஆடினாள், அதன்பிறகு திரையை விலக்கி முன்வந்து ஆடினாள். முதலில் திரைமறைவில் ஆடியதுதான் ஒத்தாடுதல் என்பது. அதன்பின் திரையை விலக்கி முகம் காட்டி ஆடினாள் என்றே பலரும் கருதுகின்றனர். இக்கருத்திற்கு அவர்கள் ஒரு சான்றாகக் கொள்வது சீவகசிந்தாமணியில் காந்தருவதத்தையார் இலம்பகத்தில் அனங்கமாலை ஆடல் கூறும் ஒரு பாடலாகும்.

> ***தோற்பொலி முழவும் யாழும் துளைபயில் குழலும் ஏங்கக்***
> ***காற்கொசி கொம்பு போலப் போந்துகைத் தலங்கள் காட்டி***
> ***மேற்பட வெருவி நோக்கித் தானையை விட்டிட்டு ஒல்கித்***
> ***தோற்றினாள் முகஞ்செய் கோலம் துளக்கினாள் மனத்தை எல்லாம்***
> *(சீவக. 675)*

என்ற பாடலில் 'தானை' என்றது திரை. தானை மறைவில் நின்ற அனங்கமாலை, முழவும் யாழும் குழலும் முழங்கி ஆமந்திரிகை என்னும் இசைக்கோலம் எழுப்பியதும், காற்றிலே ஆடும் பூங்கொடியைப் போன்றவளான அவள் தன் முகத்தைக் காட்டாமல், கைகளை மட்டும் அவிநயித்துக் காட்டி ஆடுகிறாள். பின்னர் தானையை விட்டிட்டு வெளிப்போந்து, மேற்பட உள்ள தெய்வத்தை பக்தியோடு நோக்கும் குறிப்பில் மேற்பட வெருவி நோக்கியவளாக அவையோர் காணத்

தோன்றினாள். அவையோரின் மனத்தையெல்லாம் தன் முகஞ்செய் கோலத்தால் துளக்கினாள். இது பாடலின் கருத்து. இதில் வரும் 'முகஞ்செய் கோலம்' என்பது '**கூத்துக்கு முகமாகிய தோற்றம்**'[67] அதாவது முகமாடியது (அந்தரக்கொட்டு ஆடியது) என்பர் இளைய பத்மநாதன்.

இங்கு ஒன்றைக் கவனிக்க வேண்டும். திருத்தக்கதேவர் 'முகம்' என்று சுட்டியது, **திரையை விட்டு ஒல்கி அனங்கமாலை உருவுகாட்டிய பின்னரே 'முகஞ்செய்கோலம் துளக்கினாள்' என்றார்; திரைக்குப்பின் மறைந்து கைத்தலங்கள் காட்டி ஆடியதை முகம் என்று சொல்லவில்லை.** திரையை விலக்கி உருவுகாட்டியபின் 'முகம்' எப்படி? திரைக்குப் பின்நின்று கைத்தலங்கள் காட்டுவது கூத்தில் பாத்திர அறிமுக வழக்கம். அது 'முகம்' ஆகாது. திரையை நீங்கிவந்து தன் அழகு முகத்தை அவையோர்க்குக் காட்டினாள் என்றே திருத்தக்கதேவர் கூறுகின்றாரேயொழிய, **அனங்கமாலை முகமாடியதாக அவர் எங்கும் கூறவேயில்லை.**

தனித்த ஒருத்தியாக அனங்கமாலை ஆடினாளாதலால் அவளே முகமாகவும் முதன்மை ஆடுமகளாகவும் ஆடியதாகச் சில ஆய்வாளர் கருதினர். இது தவறு.

அங்கனமாலை ஆடுவதான இந்நிகழ்ச்சி சீவகசிந்தாமணியில் வரும் கிளைக்கதை போன்ற - பின்னோக்கு உத்தியில் வரும் நிகழ்ச்சியாகும். காந்தருவதத்தையின் சுயம்வரத்திற்கு அவளோடு யாழ்ப் போட்டியில் கலந்துகொள்ளச் செல்லும் சீவகன் முதலானோரிடம் சீவகனின் வளர்ப்புத் தந்தையான கந்துக்கடன், நாடாளும் அரசனாக இருக்கும் கட்டியங்காரனின் சூழ்ச்சியை விளக்க, முன்னாளில் நடந்த ஒன்றினைக் கூறுகின்றேன் கேள் என்று முன்நடந்ததை எடுத்துக்கூறும் (Flash-back) பகுதியில் இந்த அனங்கமாலை ஆடும் செய்தி வருகிறது. இந்தப் பகுதியில் ஆடுமகள் அனங்கமாலைக்குச் சீவகனே ஒப்பனை செய்துவிடுவதாகவும் செய்தி வந்துள்ளது நம்மைச் சிந்திக்கவைக்கிறது.

கூத்துமுறை தெரிந்த புலவர்கள், சீவகனை அரங்கின் தன்மை அறிந்து அனங்கமாலைக்கு நூல்நெறிப்படி வேடம் அணிவிக்க வேண்டுகின்றனர். அவனும், அவ்வாறே அவளுக்கு நெற்றியிலே அழகிய பட்டத்தைக் கட்டிவிடுகிறான்; தலைமுடிமீது பூமாலையைச் சூட்டுகிறான்; முலைகளின்மீது குருதிபோல் சிவந்த செஞ்சாந்தைப் பூசுகிறான். ; முத்துவடங்களையும் பூணையும் அணிவிக்கிறான்; ஒளிவீசும் சிவந்த பட்டினையும் கட்டி கலைநயத்துடன் கோலம் புனைகிறான்

> ***நிலமறிந்து அணிக ஐயன் சீவகன் நெறியின் என்ன***
> ***நலநுதற் பட்டங் கட்டி நகைமுடிக் கோதை சூட்டி***
> ***அலர்முலைக் குருதிச் சாந்தும் ஆரமும் பூணும் சேர்த்திக்***
> ***குலவிய குருதிப் பட்டிற் கலைநலம் கொளுத்தி யிட்டான்*** (சீவக. 673.)

இப்படி ஆடுமகளுக்கு அந்நிய ஆடவன் ஒப்பனைக் கோலம் செய்வது தமிழ் நாடக வழக்காறு இல்லை. இதனால், இப்பகுதியில் வரும் நாடகம்

பற்றிய செய்திகள் உண்மைக்குப் புறம்பான வெற்று அலங்காரங்கள் என்றே கருதுதல் வேண்டும்.

இவற்றால், அனங்கமாலை ஆடிய நிகழ்ச்சியை முகமாடுதல் (அந்தரக்கொட்டு) மரபுக்குரிய சான்றாக எடுத்துக்கொள்வது நேரிய ஆய்வாக அமையாது என்க.

அந்தரக்கொட்டு என்று கூறப்படுவார் மாதவி அல்லாத வேறொருவரே என உறுதியாகக் கருதலாம். இக்கருத்திற்கு வருவதற்கு, 'நூல்' என்னும் நாடக இலக்கண நூல், 'அந்தரம் ஒருகோல்' என்று இடஒதுக்கீடு செய்துள்ள செய்தி ஓர் அழுத்தமான சான்றாக உள்ளது. அதை விளக்குவோம்.

அரங்கில் 'அந்தரம்' என்பார்க்கு இட ஒதுக்கீடு ஏன்?

அரங்கேற்றத்திற்கான மேடையில் யார் யாருக்கு இட ஒதுக்கீடு செய்யப்பட்டது என்பதை 'நூல்' என்னும் நாடகநூல் எடுத்துரைப்பதாக ஒரு நூற்பாவை முன்னரும் காட்டினோம்.

ஆடிடம் முக்கோல், ஆட்டுவார்க்கு ஒருகோல்,
பாடுவார்க்கு ஒருகோல், அந்தரம் ஒருகோல்,
குயிலுவர் நிலையிடம் ஒருகோல்[68]

நாடகம் ஆடுவார்க்கு	-	3 கோல்
ஆட்டுவார்க்கு	-	1 கோல்
பாடுநர்க்கு	-	1 கோல்
அந்தரம்	-	1 கோல்
குயிலுவர்க்கு	-	1 கோல்

இட ஒதுக்கீடு பற்றிய இந்த நூற்பாவிலிருந்து நாம் அறியும் மிக முக்கியமான உண்மைகள்-

- அந்தரம் என்பார் - ஆடுவார், ஆட்டுநர், பாடுவார், குயிலுவர் போல ஒரு நபர்,
- நாடக நிகழ்வின்போது அரங்கில், பின்னிருப்போர் வரிசையில், இருக்க வேண்டியவர்.
- ஆடுவார்க்கு முக்கோல் இடம் ஒதுக்கியவர்கள், 'அந்தரம்' என்பார்க்குத் தனியே ஒருகோல் ஒதுக்கியிருப்பதால், அந்தரம் என்பவர் ஆடுவாரிலிருந்து வேறுபட்டவர்.

என்னும் உண்மைகளை இதனால் தெளிவாக அறிய முடிகிறது. மாதவிதான் அந்தரக்கொட்டும் ஆடினாள் என்று கூறும் அறிஞர்கள் இக்கருத்துக்களை மனங்கொள்ள வேண்டும்.

'அந்தரம் என்பார்க்கு மேடையில் ஒருகோல் அளவு இடம் ஒதுக்கியது ஏன்?'

— இந்தக் கேள்வி மிகவும் முக்கியமானது. மேடையில் ஒருகோல் இடமளித்திருப்பதால் இவர் நாடகத்தின் இடையிடையே வந்துபோகும் முக்கியமான கூத்தராதல் வேண்டும். அந்தரம் எனப்பட்ட இவரது செயல்பாடுகள் பண்டுதொட்டுவரும் நாடக மரபாகவும் இருத்தல் வேண்டும்.

இவர் கதையின் நிகழிடத்தையும், பாத்திர அறிமுகத்தையும், திடீர்த் திருப்பங்களையும் மக்களுக்குப் புரியும்படி உரைநடையில் 'தொகுத்துச் சொல்லும்' கலைஞர் ஆவர்.

தொகுசொல் கோடியர் தூம்பின் உயிர்க்கும் (அகம். 111.)

என்று அகநானூற்றில் 'தொகுசொல் கோடியர்' என்று வருவது கட்டியங்காரனைக் குறித்துத்தான். கதை நிகழ்வில் முன்நடந்ததைப் பார்வையாளர்களுக்கு நினைவூட்டியும் பின்வரப்போகும் நிகழ்விடம் குறித்தும் கதையைத் தொகுத்துச் சொல்வர். அதனாலேயே 'தொகுசொல் கோடியர்' எனப்பட்டனர்.

நாடகம் ஆடுவதற்கான ஒரு நாடகப்பிரதியே (Text) சிலப்பதிகாரம் என்பர் ஆய்வாளர். அதில் ஒவ்வொரு காதையின் முடிவிலும் தொகுத்து முடிக்கும் ஓரிரு வெண்பாக்கள் இருப்பதும், மதுரை, வஞ்சிக் காண்டங்களின் முடிவில் கட்டுரை எனத் தொகுப்புரை இருப்பதும் காண, இவை தொகுசொல் கோடியரான கட்டியங்காரன் தொகுத்துக்கூறும் கூற்றுகள் எனக் கருத முடிகிறது.

இக் கோடியர் பிற கூத்தர்போல் முழவு வைத்திருப்பதில்லை. இவர்க்கான இசைக்கருவி தூம்பு என்னும் நெடுவங்கியம் ஆகும். கூத்தர் கையில் நெடுங்கோல் வைத்திருப்பதற்கு இணையாக நெடுங்கோல் போன்ற தோற்றத்தில், மூங்கிலால் செய்த தூம்பினை வைத்து ஊதியும் ஊன்றியும் ஆடினர். தூம்பு குழலாகவும் கோலாகவும் இரண்டுவகைப் பயன் தருவதாக (Two in one) அமைந்தது.

இவ்வகைக் கோடியர் பாட்டும் பாடுவர்; இடையிடையே உரைநடையிலும் பேசுவர். குடியில் இவர்கள் பாண்குடியினர். பாடல் பாடும் திறமுடையோராதலின் 'பாண்மகன்' எனவும் இவர்கள் சுட்டப்பட்டனர். இவர்கள் பாட்டும் உரையுமாய்க் கூத்து நடத்தியதை அகநானூற்றுப் பாடலொன்று,

நல்லிசை நிறுத்த நயவரு பனுவல்
தொல்லிசை நிறீஇய உரைசால் பாண்மகன் (அகம். 352.)

என்று கூறுவதால் அறியலாம். 'உரைசால் பாண்மகன்' என்பது,

உரையிடை யிட்ட பாட்டுடைச் செய்யுள்
உரைசால் அடிகள் அருள.... (சிலப். பதிகம் 87-88.)

என்னும் 'உரைசால் அடிகள்' என்பதனோடு ஒப்புநோக்கத் தக்கது. அந்தரக்கொட்டு என்னும் பாணர்கள் யாழ் வாசிப்பதோடு குழலும் வாசித்ததற்குச் சான்று உண்டு.

குழலினும் யாழினும் குரல்முதல் ஏழும்
வழுவின் றிசைத்து வழித்திறங் காட்டும்
அறம்பெறல் மரபின் பெரும்பாண் இருக்கை (சிலப். 5: 35-37.)

இங்குப் 'பெரும்பாண்' என்றது, குழலும் யாழும் ஏழிசை புணர்த்து இசைக்கவல்ல அந்தரக்கொட்டு என்று கருதலும் இடமுண்டு. இவர்கள் உரைநடையையும் இசைபோல இராகமிட்டுப் பேசுவார்கள். இதற்கு 'தொல்லிசை நிறீஇய உரைசால் பாண்மகன்' (அகம். 352.) என்றது சான்று.

1975இல் 'கர்ணன்' தெருக்கூத்தை நடேசத்தம்பிரான் நடத்தியதைக் கண்ட ந.முத்துசாமி, கர்ணனின் பிணத்தின்மீது அவன் மனைவி புரண்டு அழுது புலம்புமிடத்தில் பின்பாட்டுக்காரர் வழிமொழிந்து பேசுவதைச் "சங்கீதப் புலம்பல்"[69] என்பார். அதாவது, பேசுவதே சங்கீதம்போல் இருந்தது. உரைநடைப் பேச்சை இராகமிட்டு இசைத்துப் பேசியிருக்கிறார்கள். இது தமிழ் நாடகத் தொன்மரபு. இச்சங்கீதப் புலம்பலை, 'தொல்லிசை நிறீஇய உரை' என்பதனோடு ஒப்புநோக்குக. **தொகுசொல் கோடியரான இவர்கள்தான் சங்கீதமாகப் பேசி ஆடும் தமிழ்க் கட்டியங்காரன் மரபின் தொன்மைக் குடியினராக இருத்தல் வேண்டும்.** இவர்கள் உரையிடையிட்டும் பாடியும் விளக்கம் தந்து ஆடியதால் நாடகம் எளிதில் புரிவதாயிற்று. விளக்கமளித்து நடாத்திய கூத்தே **'விளக்கத்தார் கூத்து.'**

விளக்கத்தார் கூத்து பற்றிய செய்தியைத் தருபவர் பேராசிரியர். 'சேரிமொழியின் செவ்விதின் கிளந்து' எனத் தொடங்கும் தொல்காப்பிய நூற்பாவிற்கு உரையெழுதும் போது,

> *சேரிமொழி என்பது பாடிமாற்றம். அவற்றானே செவ்விதாகக் கூறி, ஆராய்ந்து காணாமைப் பொருட் டொடரானே தொடுத்துச் செய்வது புலன் என்று சொல்லுவோர் புலனுணர்ந்தோர் என்றவாறு. அவை விளக்கத்தார் கூத்து முதலாகிய நாடகச் செய்யுளாகிய வெண்டுறைச் செய்யுள் போல்வனவென்பது கண்டுகொள்க*[70]

என்று குறிப்பிடுவதால் இதனை அறியலாம். 'பாடி மாற்றம்' என்று பேராசிரியர் கூறுவது கவனிக்கத்தக்கது. 'பாடி' என்றால் இராகம். 'பாடி மாற்றம்' என்றது இராக மாற்றம். பாடி வருங்கால், உரைநடையில் இராகம் மாற்றிப் பேசியதையே 'சேரிமொழி என்பது பாடிமாற்றம்' என்றார். இது 'தொல்லிசை நிறீஇய உரை' (அகம். 352.) என்பதனோடு பொருந்துவது காணலாம்.

விளக்கத்தார் கூத்து என்பதனை ஓர் இலக்கிய நூலாகக் கருதினார் உ.வே.சாமிநாதையர்.[71] பின்வந்த மயிலை சீனி.வேங்கடசாமி, விளக்கத்தார் என்ற புலவர் எழுதிய 'கூத்தநூல்'தான் விளக்கத்தார் கூத்து என்று கருதினார்.[72] இவையெல்லாம் பிழையான கருத்துகள். இக்கருத்துக்களுக்கு ஆதாரம் இல்லை. விளக்கத்தார் கூத்து என்ற தொடரை வைத்துச் செய்யப்பட்ட கற்பனை இவை.

பேராசிரியரின் பிற இடங்களில் உரைத்த மொழிநடைப் பாணியை வைத்து ஒரு முடிவுக்கு வரவேண்டும். இதே பேராசிரியர்,

நாடகச் செய்யுளாகிய ... வஞ்சிப்பாட்டும் மோதிரப்பாட்டும் கடகண்டும்[73]

என்று எழுதுகின்றார். நாடகச்செய்யுள் என்றதும், வஞ்சிப்பாட்டும் மோதிரப்பாட்டும் கடகண்டும் எல்லாம் இலக்கியங்கள் என்றோ இலக்கணங்கள் என்றோ முடிவுக்கு வருவது பிழையாகும். இவற்றைக் கூறும் பேராசிரியர் இவற்றின் முன் அடையாக, "எழுதும் பயிற்சியில்லாத"[74] என்றும் சுட்டுவது கவனத்திற் கொள்ளத்தக்கது. வஞ்சிப்பாட்டு முதலியன போலவே, விளக்கத்தார் கூத்தும் எழுதிவைக்கும் பயிற்சி இல்லாத வாய்மொழி வழிவந்த பாட்டுடன் நிகழ்த்தப்பட்ட கூத்து என்று கொள்வதே பொருத்தமாகும். சங்கப் புலவர்களுள் 'ஓலைக்கடையத்தார்' (நற்250, 369) என்ற பட்டப் பெயரில் நல்வெள்ளையார் என்ற ஒரு புலவர் இருந்ததை ஒப்புநோக்க, 'விளக்கத்தார்' என்பதும் ஒரு பட்டப்பெயர் என்றே கருதலாம். கூத்தை விளக்கி நடத்திய கலைஞரை 'விளக்கத்தார்' என்ற பட்டப் பெயரால் சுட்டினர் எனலாம்.

இவரே கதையைக் கட்டிக்கூறிய காரணம் பற்றிக் 'கட்டியக்காரன்' என்று பிற்காலத்தில் அழைக்கப்பட்டனர். 'அந்தரம்' என்பார் இவ்விளக்கத்தாரே.

'அந்தரம்' (அந்தரக்கொட்டு) என்பார், நாடக நிகழ்வில் தொடக்கம் முதல் முடிவு வரையிலும் இடையிடையே வந்து நாடகத்தைத் தொகுத்து நடத்திய கலைஞராக இருக்க வேண்டும். இவரே கட்டியங்காரனின் முன்னவர் எனக் கருதலாம். அந்தரக்கொட்டுக்கும் ன்னவர் தொகுசொல் கோடியர்.

'அந்தரம் ஒருகோல்' என்றது ஒத்தாடிப் பார்ப்பதற்கான இடமா?

மாதவி 'அந்தரக்கொட்டு' என்னும் தொடக்க நடனத்தை ஆடினாள் என்பர் யோகியார்.[75]

சிலப்பதிகாரம் காட்டும் மாதவி தனது கூத்தினை நிகழ்த்துதற்கு முன்பே, காண்போரை ஆயத்தம் செய்வதற் கென்றே முற்பட ஒரு கூத்தினை நிகழ்த்தினாள். அந்தரக்கொட்டு என்று அத்தகையதொரு ஆயத்த நடனம் பெயர்தந்து அழைக்கவும்படுகிறது[76]

என்பர் ஜான் ஆசிர்வாதம்.

'ஆயத்த நடனம்' என்பது ஏற்புடைய கருத்தாகத் தோன்றவில்லை. மாதவியே இதனை மேடையில் ஆடினாள் என்பதும் பொருந்தவில்லை. அவ்வாறு திரைக்குப்பின் நின்று ஆடுவதான 'ஒத்திகை' என்னும் ஒரு வழக்கம் தமிழ் நாடக வழக்காற்றில் இருந்திருக்குமேயானால், அவ்வழக்கம் இன்று வரையிலும் தெருக்கூத்திலோ பரதநாட்டியத்திலோ தொடர்ந்து வந்திருக்கும். அவ்வாறான வழக்காறு எந்த ஆட்ட நிகழ்விலும் இல்லை என்பதை அறிஞர் சிந்திக்க வேண்டும்.

தெருக்கூத்தின் தொன்மை மரபு கொண்ட கூத்தான கேரளத்துக் கதகளியில் மாயா, சக்தி என இருவரைக் குறிக்கும் இரண்டு பேர் திரைக்குப் பின்னால் நின்று பிரார்த்தனை நடனம் ஆடுவார்கள். பார்வையாளர் பார்வையில் தெரியாதபடி ஆடும் இந்த மறைவான ஆட்டம் 'லீலா நடனம்' என்றும், அதற்குத் 'தோடயன்' (Todayan) என்று பெயர் உண்டு என்றும் ஒரு செய்தியை முன்னர்ச் சொன்னோம். அது தோரிய மகளிர் வாரம் பாடிய தொன்மரபினை வளர்த்துப் பாடலையே ஆடலோடு தந்த பரிணாமமே தவிர, அது அந்தரக்கொட்டின் எச்சம் ஆகாது.

இடஒதுக்கீட்டில் 'அந்தரம் ஒரு கோல்' என்றதனை, ஆடுமகளே ஆயத்த ஆட்டமாகத் திரைமறைவில் ஆடுதற்கு ஒதுக்கப்பட்ட இடமாகக் கருதமுடியாது. ('நூல்' கூறியபடி நாம் வரைந்த இடஒதுக்கீடு குறித்த படம் முன்னர் வந்தது காண்க.). 'அந்தரம்' என்பார்க்கு ஒதுக்கப்பட்டுள்ள இடம் – பாடுநர்க்குப் பின்னே, குயிலுவ மாக்களுக்கு முன்னே என்று இருப்பதைக் காணலாம். அது ஆடல்மகள் ஒத்தாடுவதற்கு ஒதுக்கப்பட்ட இடம் ஆகாது. ஆட்டுவார், பாடுநர், குயிலுவர் போல அந்தரக்கொட்டு என்பார்க்கு நிலையிடமாக ஒதுக்கப்பட்ட இடம் என்பது தெரிகிறது. அவர்கள் ஒத்தாடும்போது நாயகப்பத்திக்கு வந்தே ஆடினர் எனல் பொருந்தும்.

'முகமாடுதல் திரியோகப் பொருட்டே' என்றதில் உள்ள 'திரியோகம்' என்பது மூன்று உபாயம், மூவகைப் பயன் ஆகும். அந்தரக்கொட்டு (கட்டியங்காரன்) நிகழ்ச்சியின் முகமாக ஆடுவதால் மூன்றுவகைப் பயன்கள் விளைந்தன.

1. பார்வையாளர் கவனத்தை ஈர்த்து அவர்களைக் கூத்தில் ஒன்றவைத்தல்
2. பாடுவோர் முதலிய கலைஞர்களுக்குச் சிறப்பு ஒத்திகைபோல் பயிற்சி அளித்தல்
3. தொடர்ந்து ஆடவிருக்கும் ஆடல்மகளை நாடக நிகழ்விற்கு மனத்திட்பம் கொளச் செய்தல்

ஆகிய பயன்களைத் தருவதே 'முகமாடுதல் திரியோகப் பொருட்டே' என்பதன் பொருள் எனலாம்.

இதுகாறும் கண்டவற்றால், **'அந்தரக்கொட்டு' என்பவரே சிலப்பதிகாரக் காலத்திய கட்டியங்காரன்** என்பதை அறியலாம்.

அரங்கில் இசைக்கோலம் கூடிநின்றிசைத்தது. ஒத்தாடும் கலைஞரான அந்தரக்கொட்டு அரங்கில் வந்து ஆடினார். அவர் ஆடிமுடித்ததும் வலத்தூண் மறைவில் நின்றிருந்த மாதவி முன்வந்து அவையோர்க்குத் தன் உருவு காட்டி நாடகத்தைத் தொடங்கினாள் என்று கூட்டிப் பொருள்முடிவு கொள்வதே சரியாகத் தோன்றுகிறது.

(ஆ) அரங்கேற்றம்

அந்தரக்கொட்டு ஆடி அடங்கியபின் மாதவியின் அரங்கேற்றம் தொடங்குகிறது.

(அந்தரக் கொட்டுடன் அடங்கிய பின்னர்)
மீத்திறம் படாமை வக்காணம் வகுத்துப்
பாற்பட நின்ற பாலைப் பண்மேல்
நான்கின் ஒரீஇய நன்கனம் அறிந்து
மூன்றளந்து ஒன்று கொட்டி அதனை
ஐதுமண் டிலத்தாற் கூடை போக்கி
வந்த வாரம்வழி மயங்கிய பின்றை
ஆறும் நாலும் அம்முறை போக்கிக்
கூறிய ஐந்தின் கொள்கை போலப்
பின்னையும் அம்முறை பேரிய பின்றைப்
பொன்னியல் பூங்கொடி புரிந்துடன் வகுத்தென
நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்துக்
காட்டினள் ஆதலின்... *(அரங். 148-159)*

என்பது மாதவி அரங்கேறி ஆடிய கூத்தினைக் கூறுகின்றது. மாதவி அரங்கேறி நிகழ்த்திய நாடகம் இங்கேதான் ஒளிந்து கிடக்கிறது. இதுதான் அரங்கேற்றுகாதையின் நாயக நிகழ்ச்சி நடந்தேறும் பகுதி! வெகு கவனத்துடன் இதனை அணுகுதல் இன்றியமையாதது ஆகும்.

இந்தப் பகுதியில் நாம் தெளிவுபெற வேண்டிய செய்திகளைக் கீழே வரிசைப்படுத்தலாம்.

1. மீத்திறம் படாமை வக்காணம் வகுத்தல்
2. பாற்பட நின்ற பாலைப்பண்
3. அதன்மேல் நான்கின் ஒரீஇய நன்கனம் அறிதல்
4. மூன்றளந்து ஒன்று கொட்டுதல்
5. அதனை ஐதுமண்டிலத்தால் கூடைபோக்குதல்
6. வந்த வாரம் மயங்கிய பின்னர், ஆறும் நாலும் அம்முறை போக்குதல்
7. கூறிய ஐந்து
8. அந்த ஐந்தின் கொள்கை போலப் பின்னரும் அம்முறை பேர்தல்
9. பேர்தலின் பின்பு, பொன்னியல் பூங்கொடியான மாதவி புரிந்துடன் வகுத்தல்
10. நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்துக் காட்டுதல்

இப் பத்தையும் ஐயமறத் தெளிவுறுத்தல் வேண்டும்.

1. மீத்திறம் படாமை வக்காணம் வகுத்தல்

அரும்பதவுரையாசிரியர், 'மீத்திறம் படாமை வக்காணம் வகுத்துப், பாற்பட நின்ற பாலைப் பண்மேல்' என்னும் இரண்டு அடிகளுக்கும் சேர்த்து உரை கூறுகின்றார்.

மங்கலப்பண்ணாய் நரப்படைவும் உடைத்தாயிருக்கிற பாலைப்பண்ணை அளவுகெடாதபடி ஆளத்தியிலே வைத்து அதன்மேலே யென்றவாறு[77]

என்பர்.

அடியார்க்குநல்லாரும் இதற்கு,

மங்கலப்பண்ணாய் நரப்படைவும் உடைத்தாயிருக்கிற பாலைப்பண்ணை அளவுகெடாதபடி ஆளத்தியிலே வைத்து அதன்மேலே யென்க[78]

என்றே கூறுவர்.

இரண்டு உரையாசிரியர்களும் ஒரே சொல்லாட்சிகளில் உரை கூறியுள்ளனர். இங்கே நமக்கு 'மீத்திறம் படாமை', 'வக்காணம் வகுத்தல்' - இவறிற்குத் தெளிவான பொருள் தெரிதல் வேண்டும்.

மீத்திறம் படாமை: 'அளவுக்கு மிகுதிப் படாமல்' என்பது இதன் பொருள். இசை என்பது ஒரு கணக்கு. தமிழ் எழுத்திலக்கணத்தில் குற்றெழுத்துக்கு ஒரு மாத்திரை நெட்டெழுத்துக்கு இரண்டு மாத்திரை ஒற்றெழுத்திற்கு அரை மாத்திரை என்ற கணக்கு இருப்பதைப் போலவே, தமிழிசை இலக்கணத்திலும் சுரங்கள் (பண்) தம் அளவு கெடாதபடி இசைக்கப்பட வேண்டும்; சுரங்களுக்கு இடையே வேண்டிய இடத்தில் இத்தனை அலகு இடைவெளி விட்டும், வேண்டாத இடத்தில் இடைவெளி வராமலும் காக்க வேண்டும் என்றொரு கணக்கும் உண்டு. மேலும், சுரங்கள் நிற்கும் மண்டிலமும் (தாயு), ஓர் எழுத்து ஒலிக்கும் வேக அளவும் இன்ன அளவினது என்றும் ஓர் அளவீட்டுக் கணக்கு உண்டு. இடைவெளிக்கும் அளவீடு உண்டு. உதாரணமாக, 'காற்புள்ளி' (,) என்ற அளவில் இசையில் இடைவெளி விட்டால் அது ¼ எண்ணிக்கை, அதாவது ஒரு **மாத்திரை** என்று கணக்கிடப்படும். அதே போல, இசைக்கும்போது 'அரைப்புள்ளி' (;) என்ற அளவில் இடைவெளி விட்டால் அது ½ எண்ணிக்கை, அதாவது **இரண்டு மாத்திரை** என்று கூறப்படும். மூன்று காற்புள்ளி (, , ,) இடைவெளி விட்டால் ¾ எண்ணிக்கை (3 **மாத்திரை**), இரண்டு அரைப்புள்ளி (; ;) இடைவெளி என்பது ஓர் எண்ணிக்கை (4 **மாத்திரை**) என்று கணக்கிடப்படும்.

பாடலின் பொருளுக்கும் சுவைத்துக் கேட்போரின் உளவியல் முறைக்கும் இயைந்து இக்கணக்கீடு செய்யப்பட்டுள்ளது. இந்த இசையளவு மிகுந்துவிடவும் கூடாது; குறைந்துவிடவும் கூடாது. குறித்து நிறுத்திய இசைநரம்புக்கும் அடுத்துவரும் இசைநரம்புக்கும் இடையே வேண்டிய

இடைவெளி இருக்க வேண்டும். அது சுருதிக் கணக்கில் அமைந்தது. இந்த இடைவெளியின் சுருதி அலகுகள் 24 எனக் கொண்டால் அது சமஇடைவெளி எனப்படும். முற்றிசை அலகு இடைவெளி, பற்றிசை அலகு இடைவெளி, நெட்டிசை அலகு இடைவெளி, குற்றிசை அலகு இடைவெளி என்று இவை வகைப்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

இசையில் தவறான இடைவெளி நேர்ந்துவிடக் கூடாது. தாளக் கணக்கீட்டில் நேர்ந்துவிடும் தவறான இடைவெளியை 'இரந்திரம்' என்றனர். இரந்திரம் நேராமல் பாதுகாப்பது இசைப்பவரின் திறன். அதுதான் 'மீத்திறம் படாமை'யாகும்.

இதே அரங்கேற்றுகாதை 53ஆவது அடியில், "ஆக்கலும் அடக்கலும் மீத்திறம் படாமை" என்றதற்கு அரும்பதவுரைகாரர், "ஆக்கல்—மற்றக் கருவிகளின் குறையை நிரப்புகை. அடக்கல்—மற்றக் கருவிகளின் மிகுதியை அடக்குதல். மீத்திறம்படாமை—ஆக்குமிடத்தும் அடக்கு மிடத்தும் இரந்திரம் தோன்றாமல் செய்கை" என்பர்.

தண்ணுமை முதல்வன், தனக்குத் துணையாகத் தன்னுடன் வாசிக்கும் பிற கருவி இசைக்கும் கலைஞர்கள் மிகுந்த ஒலிகளை எழுப்பி வாசித்தால் அவற்றை அடக்கி வாசிக்கச் செய்தும், அவர்கள் செய்யும் குறைகளைத் தனது வாசிப்புத் திறனால் இட்டுநிரப்பியும் திறமையாக இயங்க வேண்டும். அவ்வாறு ஆக்கியும் அடக்கியும் இயங்கும்போது, தாளக்காலக் கணக்கில் இடைவெளித் தவறு நேர்ந்து விடாமல் கருத்துடன் செயல்படுவதை, "ஆக்கலும் அடக்கலும் மீத்திறம் படாமை" என்ற 53ஆவது அடி உணர்த்திற்று.

இங்கே, தண்ணுமையாசிரியனை மட்டுமின்றிப் பாடுவோர் முதலாகவுள்ள அனைத்து இசைக் கலைஞர்களும் 'மீத்திறம் படாமை' என்னும் தாளக்காலக் கணக்கில் எச்சரிக்கையாகச் செயல்பட்ட வகைமையை வருணிக்கிறார் எனக் கொள்ள வேண்டும். மலைபடுகடாமில் சீறியாழின் நரம்புக்கு மீத்திறம் படாதபடி விறலியர் பாடல் பாடினர் என வருவது காணலாம்.

நரம்புமீ திறவாது உடன்புணர்ந்து ஒன்றிக்
கடவது அறிந்த இன்குரல் விறலியர் (மலைபடு. 535-536.).

இதனால், 'மீத்திறம் படாமை' தண்ணுமையாசிரியனுக்கு மட்டுமின்றிப் பிற இசைக்கருவி வாசிப்பவர், பாடுபவர் என அனைவர்க்கும் உரிய விதி என்பதை அறியலாம்.

வக்காணம் வகுத்தல்: 'பண்களை வகுத்து அமைப்பது' என்பது 'வக்காணம்' எனப்படும். ஆலாபனை பாடுவதற்கெனச் சில அமைப்புக்களை வகுப்பது என்று ஒரு முறை உண்டு. இசையோன் தகுதிகளை இளங்கோவடிகள் கூறும்போது இறுதியில், "வசையறு கேள்வி வகுத்தனன் விரிக்கும் அசையா மரபின் இசையோன் தானும்" என்பார். இங்கு 'வகுத்தனன்' என்றதில் உள்ள 'வகுத்தல்' வக்காணம் ஆகும். 'விரித்தும்'

என்பதிலுள்ள 'விரித்தல்' வக்கரித்தல் என்று கூறப்படும். வக்காணம் பாடுவதற்காக வகுக்கப்பட்ட பண்ணை விரித்து விரிவாகப் பாடுதல் 'வக்கரித்தல்' ஆகும். இதற்காகத் திட்டமிடுதலை 'வக்கரித்திட்டம்' என்பர். "இசையோன் வக்கிரித்திட்டத்தை உணர்ந்தாங்கு" (அரங்.41) என்று முன்னும் வந்தது காணலாம். வக்காணத்தை உரையாசிரியர்கள் 'ஆளத்தி' என்பர். நாடகத் தொடக்கத்தில் ஆளத்தி என்னும் வக்காணம் வகுத்துப்பாடும் ஆலாபனை பாடுதல் வழக்கமாகும்.

2. பாற்பட நின்ற பாலைப்பண்

பாலைப் பண்ணுக்குமுன் வந்துள்ள 'பாற்பட நின்ற' என்ற அடைமொழிக்கு அரும்பதவுரையாசிரியர், "மங்கலப் பண்ணாய் நரப்படைவும் உடைத்தாயிருக்கிற பாலைப் பண்ணை" என்றார். தலையரங்கேற்றம் மட்டுமின்றி அனைத்து நாடக நிகழ்விலும் ஆடுமகள் அல்லது கூத்தர் தம் நாடகத்தை நிகழ்த்துதற்குமுன் கடவுள் வாழ்த்து முதலியன முடிந்தபின் பாலைப் பண்ணைப் பாடுவது என்பது ஒரு மங்கல வழக்கமாகத் தொன்றுதொட்டு நடந்து வரும் ஒரு பழம்பெரும் மரபாக இருந்து வருகிறது. பாணர்களும் தம் யாழ் நிகழ்ச்சியில் பாலைப் பண்ணையே முதலில் இசைத்தனர். சங்கப் பாடல்களில் இதற்குச் சான்றுகள் நிறைந்துள்ளன.

ஆதியிசைகள் (ஆதிப்பண்கள்) பதினோராயிரத்துத் தொள்ளாயிரத்துத் தொண்ணூற்று ஒன்று (11,991) என்பர் (சிலம்பு. 3: 45 அரும்பத.). ஆனால் இத்தனை ஆயிரம் பண்களுக்கும் அடிப்படை, ஏழிசை நரம்புகளால் உண்டாகிய ஆதிப் பெரும்பண்கள் ஏழுதான். அவை:

1. செம்பாலை,
2. படுமலைப்பாலை,
3. செவ்வழிப்பாலை,
4. அரும்பாலை,
5. கோடிப்பாலை,
6. விளரிப்பாலை,
7. மேற்செம்பாலை

ஆகியனவாகும். இவை ஏழையும் யாழில் பண்ணமைத்துப் பாட வல்லவனாகப் பாணன் இருந்தான். ஆடல்மகளிர் ஆடும் அரங்கில் பாலை ஏழும் யாழில் இசைக்கப்பட்டன. குழல் அளந்து இசைக்கவும் முழவு எழுந்து ஆர்ப்பவும் நாடகம் தொடங்குவது மரபு. இதனை,

> *புரிநரம்பின் கொளைப்புகல் பாலை ஏழும்*
> *எழூஉப்புணர் யாழும் இசையுங் கூடக்*
> *குழல்அளந்து நிற்ப முழவுஎழுந்து ஆர்ப்ப*
> *மன்மகளிர் சென்னியர் ஆடல் தொடங்க* (பரி. 7.)

என்னும் பரிபாடல் அடிகள் நமக்கு உணர்த்துகின்றன.

'பாலை பண்ணி' என்று சங்கப் பாடல்களில் பல இடங்களில் வருவன எல்லாம் யாழில் ஏழ்பெரும் பாலைப்பண்களைப் பாடுதற்கு ஏற்பப் பண்ணுப் பெயர்த்தலைக் குறிக்கும். புறநானூற்றில் "பண்யாழ் நிறுமின்" (புறம்152) என்று பாணன் விறலியர்க்குக் கட்டளையிடுவது, யாழில் ஏழு பாலைப் பண்களையும் பண்ணுப்பெயர்த்து நிறுத்துங்கள் என்று பொருள்படும்.

ஏழ்புணர் சிறப்பின் இன்தொடைச் சீறியாழ்
தாழ்பெயற் கனைகுரல் கடுப்பப் பண்ணுப்பெயர்த்து (மதுரைக். 559-560.)

என்னும் மதுரைக்காஞ்சி அடிகள் இதற்குச் சான்றாகும். பண்ணுப் பெயர்த்தல் பற்றி அரங்கேற்றப் பின்புலக் கலைஞர் பகுதியில் முன்னர்ச் சொல்லியிருக்கிறோம்.

ஏழு ஆதிப் பாலைகளுள் ஒன்றான அரும்பாலை, முதல் பாலையான செம்பாலையின் உழை குரலாகப் பண்ணுப்பெயர்க்கக் கிடைப்பது. எண்ணுமுறையில் இது நான்காவது இடத்தைப் பெறுகிறது. அதாவது அரிகாம்போதியின் மத்திமத்தை (உழையை) சட்சமாகக் (குரலாகக்) கொண்டு பண்ணுப் பெயர்க்கக் கிடைக்கும் சங்கராபரண இராகமே அரும்பாலை. இது சங்கரனுக்குரிய பண். சங்கரனுக்கு ஆபரணம் போன்ற பண் 'சங்கராபரணம்'. "எண்ணுமுறை நிறுத்த பண்ணினுள்ளும்" (அகம்352) என்று அகநானூறு இதனைச் சுட்டும். அரும்பாலையின் தனிப்பெருஞ் சிறப்பு யாதெனில் 'அருளின் மாறுதலைப் பெயர்க்கும்' தன்மையாகும். அரும்பாலைப் பண்ணைக் கேட்கும் கொடிய நெஞ்சத்தவர் தம் கொடுஞ்செயலை விட்டொழிப்பர் என்று பொருநராற்றுப்படை கூறுகிறது.

ஆறலை கள்வர் படைவிட அருளின்
மாறுதலை பெயர்க்கும் மருவின் பாலை (பொருந. 21-22.)

இதில் 'பாலை' என்றது 'அரும்பாலை'யைக் குறிக்கும். இந்த அரும்பாலையை முதலில் வாசித்த பிறகுதான் பொருநராற்றுப்படையில் கோடியர் தலைவன் கூத்தினைத் தொடங்குகிறான்.

பாடல் பற்றிய பயனுடை எழாஅல்
கோடியர் தலைவ கொண்டது அறிந (பொருந. 56-57.)

என்று வருவது கோடியர் தலைவன் பாலைப் பண்ணில் பாடல்களைப் பாடிக் கூத்தினைத் தொடங்கிய மரபினைக் காட்டும் சான்றாகும்.

பண்டைத் தமிழ் நாடகங்களைக் கூத்தர் மட்டுமே நிகழ்த்தினர் என்று நாம் பொதுவாகக் கருதி வருகிறோம். அது தவறு. பாணர்கள் இல்லாத கூத்து சிறப்படையாது. பாணர்கள் யாழில் இசை மீட்டுவதற்கு மட்டுமே உரியர் என்ற கருத்தும் தவறானது. பாணர்களும் விறலியரைக் கொண்டு நாடகம் நிகழ்த்தியுள்ளனர். விறலியர் மண்முழவு, பண்யாழ், தூம்பு (நெடுங்குழல்), எல்லரி, ஆகுளி, பதலை என்று பல்வேறு இசைக் கருவிகளையும் இயக்கத் தெரிந்திருந்தனர்.

பாடுவல் விறலியோர் வண்ணம், நீரும்
மண்முழா அமைமின், பண்யாழ் நிறுமின்,
கண்விடு தூம்பிற் களிற்றுயிர் தொடுமின்,
எல்லரி தொடுமின், ஆகுளி தொடுமின்,
பதலை ஒருகண் பையென இயக்குமின் (புறம். 152.)

என்று வரும் புறநானூற்றுப் பாடல் அடிகள் இதற்குச் சான்றாகும்.

விறலியர் குழல் ஊதுவதிலும் வல்லவர்களாக இருந்தனர். கூத்தர் நாடகங்களில் விறலியரும் பாணரும் கலந்துகொள்வது பெருவழக்கமாக உள்ளது. முழவும் குழலும் யாழும் கலந்து ஒரு நாடக நிகழ்வில் வருமானால் அங்கே கூத்தர், விறலியர் ஆகியவரோடு பாணர்களும் கலந்திருந்தனர் என்று புரிந்துகொள்ள வேண்டும்.

மண்ணமை முழவின் பண்ணமை சீறியாழ்
ஒண்ணுதல் விறலியர் பாணி தூங்க (பொருந. 109-110.)

என்ற அடிகளில் கூத்தருக்குரிய முழவும், பாணருக்குரிய யாழும், விறலியர் பாடலும் வந்திருப்பதை நோக்க, இக்கூத்தில் கூத்தர், பாணர், விறலியர் மூவரும் கலந்திருந்தனர் என அறியலாம். இதே போல மலைபடுகடாம் பாட்டிலும் (மலைபடு. 531-544) முழவு, தூம்பு, சீறியாழ் முதலிய கருவிகள் வந்துள்ளன. இன்குரல் விறலியர் கடவுளை வாழ்த்திப் பாடுகின்றனர். அக்கூத்திலும் கூத்தர், பாணர், விறலியர் மூவரும் கலந்தனர் என்பதை அறிய முடிகிறது.

விறலியரும் பாணரும் பாலைப் பண் இசைப்பதில் வல்லவர் என்பதற்குப் பல சான்றுகளைச் சங்கப் பாடல்களில் காணமுடியும்.

செந்தீத் தொட்ட கருந்துளைக் குழலின்
இன்தீம் பாலை முனையிற் குமிழின்
புழற்கோட்டுத் தொடுத்த மரற்புரி நரம்பின்
வில்யாழ் இசைக்கும் விரலெறி குறிஞ்சி (பெரும்பாண். 179-182.)

இன்குரல் சீறியாழ் இடவயின் தழீஇ
நைவளம் பழுநிய நயந்தெரி பாலை
கைவல் பாண்மகன் கடனறிந்து இயக்க (சிறுபாண். 35-37.)

நைவளம் பழுநிய பாலை வல்லோன்
கைகவர் நரம்பின் இம்மென இமிரும் (குறிஞ்சிப். 146-147.)

பாணர் கையது பணிதொடை நரம்பின்
விரல்கவர் பேரியாழ் பாலை பண்ணிக்
குரல்புணர் இன்னிசைத் தழிஞ்சி பாடி (பதிற். 57.)

தீந்தொடை நரம்பின் பாலை வல்லோன்
பையுள் உறுப்பிற் பண்ணுப் பெயர்த்தாங்கு (பதிற். 65.)

இடனுடைப் பேரியாழ் பாலை பண்ணிப்
படர்ந்தனை செல்லும் முதுவாய் இரவல (பதிற். 66.)

இழைபெற்ற பாடினிக்குக்
குரல்புணர்சீர்க் கொளைவல் பாண்மக னும்மே (புறம். 11.)

என்ற அடியில் 'குரல்புணர்சீர்க் கொளை' என்பது செம்பாலையில் உழை குரலாகக் கொண்டு பண்ணுப் பெயர்க்கப் பிறக்கும் அரும்பாலைப் பண்ணைக் குறிக்கும்.

'செவ்வழிப்பாலை' என்பது ஏழ்பெரும்பாலை வரிசைகளுள் மூன்றாவது பெரும்பண். செம்பாலையின் கைக்கிளையைக் குரலாகக் கொண்டு பண்ணுப் பெயர்த்தால் கிடைப்பது செவ்வழிப்பாலை ஆகும். இது மாலை நேரத்தில் பாடக்கூடிய பண். இதனைத் திருநாவுக்கரசர், "பாலை யாழொடு செவ்வழிப் பண்கொள, மாலை வானவர் வந்து வழிபடும்" (நாவுக். தேவா. 5:12:10) என்பதனால் இதனை அறியலாம். இச்செவ்வழிப்பாலைப் பண்ணை யாழில் பாடியதற்குச் சங்கப் பாடல்களில் நிறையச் சான்றுகளைக் காணமுடிகிறது.

நயவன் தைவருஞ் செவ்வழி நல்யாழ் (அகம். 212.)

ஈர்ம்புற வியங்குவழி யறுப்பத் தீந்தொடைப்
பையுள் நல்யாழ் செவ்வழி பிறப்ப (அகம். 314.)

சீறியாழ் செவ்வழி பண்ணி யாழநின்
காரெதிர் கானம் பாடினே மாக (புறம். 144.)

சீறியாழ் செவ்வழி பண்ணி வந்ததை (புறம். 147.)

திவவுமெய்ந் நிறுத்துச் செவ்வழி பண்ணிக்
குரல்புணர் நல்யாழ் முழவோ டொன்றி (மதுரைக். 604-605.)

என்பன இதற்குச் சான்று.

பண்டைத் தமிழ் நாடக நிகழ்வில் 'மருதம்' என்ற பண்ணினை யாழிலே இசைக்கும் வழக்கினையும் சங்கப் பாடல்களில் நாம் பார்க்கலாம். 'மருத யாழ்' என்பது மருத நிலத்திற்குரிய பெரும்பண் ஆகும். இதற்குக் 'கோடிப்பாலை' என்று இன்னொரு பெயர் உண்டு. 'கரகரப்பிரியா' என்று இது இன்று அழைக்கப்படுகிறது. 'மருதம் பண்ணி' என்று சங்கப் பாடல்களில் வரும் இடங்கள் கோடிப்பாலையைப் பாடி நாடகத்தைத் தொடங்கிய முறையைக் குறித்தது.

எருதெறி களமர் ஓதையொடு நல்யாழ்
மருதம் பண்ணி இசையினிர் கழிமின் (மலைபடு. 469-470.)

தாதெருத் ததைந்த முற்ற முன்னி
மழையெதிர் படுகண் முழவுகண் இகுப்பக்
கழைவளர் தூம்பின் கண்ணிடம் இமிர
மருதம் பண்ணிய கருங்கோட்டுச் சீறியாழ் (மலைபடு. 531-534.)

> *"சீரினிது கொண்டு நரம்பினிது இயக்கி*
> *யாழோர்* மருதம் பண்ண... (மதுரைக். 657-658.)

முதலியன இதற்குச் சான்று. சிலப்பதிகாரத்தில் வேனிற்காதையில் மாதவி யாழெடுத்து மருதப் பண்ணாகிய கோடிப்பாலையை நரம்புகள் ஒலியளவு குறையாமல் இசைக்கின்றனவா என்பதைச் சரிபார்ப்பதற்கு ஐந்தாம் நரம்பாம் முறைமையின், செம்பாலையின் இளியைக் குரலாகக் கொண்டு இசைத்துக் கோடிப்பாலையை (மருதத்தைக்) கேட்டாள்; உழைக் கிழமை முறையில் ('ச-ம' உறவில்) எழு சுரங்களையும் இசைத்துப் பார்த்தாள் என்று இளங்கோவடிகள் கூறுவர்.

> *குரல்வாழ் இளிவாய்க் கேட்டனள் அன்றியும்*
> *வரன்முறை மருங்கின் ஐந்தினும் ஏழினும்*
> *உழைமுத லாகவும் உழைஈ றாகவும்*
> *குரல்முத லாகவும் குரல்ஈ றாகவும்*
> அகநிலை மருதமும் புறநிலை மருதமும்
> அருகியன் மருதமும் பெருகியன் மருதமும்
> *நால்வகைச் சாதியும் நலம்பெற நோக்கி*
> *மூவகை இயக்கமும் முறையுளிக் கழிப்பி* (சிலப். 8 : 35-42.)

என்று கோடிப்பாலை (மருதம்) இசைக்கப்பட்டதைச் சிலப்பதிகாரத்திலும் பார்க்கிறோம்.

சிலப்பதிகார ஆய்ச்சியர் குரவையில் 13ஆவது பாட்டில் வரும், 'குலமுதல் இடமுறையா' என வருமிடத்து அடியார்க்குநல்லார் ஆயப்பாலை, சதுரப்பாலை, திரிகோணப்பாலை, வட்டப்பாலை என நான்கு வகைகளைக்கூறி, ஏழுபாலைப்பண் பிறக்கும் முறைகளை விளக்கியிருப்பது காணலாம்.[79]

> *திருமணி வீணைக் குன்றத்து இழிந்ததீம்* பாலை *நீத்தத்து* (சீவக. 619.)

என்று திருத்தக்கதேவரும் தொடக்கத்தில் பாலைபாடும் இம்மரபினைக் காட்டுவார்.

இத்தகைய தொன்மரபுடைய பாலைப்பண் மங்கலப் பண்ணாகக் கருதப்பட்டது. அதனால் தான் உரையாசிரியர்கள், 'மங்கலப் பண்ணாய் நரப்படைவும் உடைத்தாயிருக்கிற பாலைப் பண்' என்று இதனைச் சுட்டினர். பழந்தமிழ் நாடக முன்நிகழ்வாகப் பாலைப்பண் இசைக்கப் பட்டது என்பதைச் சிலப்பதிகாரம் உறுதிப்படுத்துகிறது. பின்னும் நடுகற்காதையில்,

> *வணர்கோட்டுச் சீறியாழ் வாங்குபு தழீஇப்*
> *புணர்புரி நரம்பிற் பொருள்படு பத்தர்க்*
> *குரல்குர லாக* வருமுறைப் பாலையில்
> *துத்தம் குரலாத் தொன்முறை இயற்கையின்* (சிலப்.28:31-34.)

என்று ஏழ்பெரும் பாலைப்பண்ணைக் 'குரல் குரலாக வருமுறைப் பாலை' என்றும், 'தொன்முறை இயற்கை' என்றும் கூறியிருப்பதைக் காணலாம்.

பாலைப்பண்ணை அளவுகெடாதபடி ஆளத்தியிலே வைத்து என்று உரையாசிரியர்கள் கூறுவதால், பாலைப் பண்ணை ஆளத்தியாகப் பாடினர் என்று கருதலாம்.

ஆளத்தி என்பது என்ன?

ஆளத்தி என்பது இசையை விரித்துப் பாடும் முறையாகும். இது ஆளாபனம், ஆளாபனை, ஆளாபம் எனவும் அழைக்கப்படும். இசையை விரித்துப் பாடும் ஆளத்திக்கு வாய்பாட்டுச் சொற்கள் 'தென்னா தெனா' என்பன. 'தென்னா தெனா' என்னும் சொற்களை வைத்துப் பண்ணை விரிவாகப் பாடுவார்கள். 'தென்னா தெனா' என்னும் சொற்களை உறழப் பல தொடர்கள் வரும்.

தென்ன — தென்னா — தென்னா

தென — தெனா — தெனனா

தென்ன — தெனா — தெனாதென்னா தெனனா தென்னா

இப்படி எழுத்துக்கள் பலவாகி அளபெடுத்து ஒலித்து நீளும். இதனால் பண்ணை விரித்து நீட்டிச் சுவைகூட்ட ஏதுவாகும்.

ஆளத்தி பாடத் தொடங்கும்போது முதலில், மகரத்தின் ஒற்றாலே ம்ம்ம்... என்று நாதத்தை உச்சரிக்க வேண்டும். அதனைத் தொடர்ந்து குற்றெழுத்தாலும் நெட்டெழுத்தாலும் நாதத்தை வளர்த்து இசைக்க வேண்டும். இதனை அடியார்க்குநல்லார் மேற்கோளாகத் தரும்,

மகரத்தின் ஒற்றால் சுருதி விரவும்
பகருங் குறில்நெடில் பாரித்து — நிகரிலாத்
தென்னா தெனாவென்று பாடுவரேல் ஆளத்தி
மன்னாவிச் சொல்லின் வகை[80]

என்னும் வெண்பா யாப்பு நூற்பாவால் அறியலாம்.

உயிர்க்குறில் ஐந்து (அ, இ, உ, எ, ஒ), உயிர்நெடில் ஐந்து (ஆ, ஈ, ஊ, ஏ, ஓ), த, ந என்ற இரண்டு உயிர்மெய், ம் என்ற ஒரே மெய்யெழுத்து ஆகிய 13 எழுத்துக்களின் ஓசைகளை மட்டுமே ஆளத்தியில் பயன்படுத்த வேண்டும். நெடிலில் ஐ என்பது அஇ என்னும் இருகுறில் இணையாகவும், ஔ என்பது அஉ என்னும் இருகுறில் இணையாகவும் ஒலிக்கும் என்பதால் உயிர்நெடில் ஏழும் ஆளத்தியில் வருவதாகக் கூறுவர். இதனை,

குன்றாக் குறிலைந்தும் கோடா நெடிலைந்தும்
நின்றார்ந்த மந்நகரம் தவ்வொடு — நன்றாக
நீளத்தால் ஏழும் நிதானத்தால் நின்றியங்க
ஆளத்தி யாமென் றறி[81]

என்பதும் ஒரு பழைய நூற்பா.

ஆளத்தி இருவகைப்படும். 1) அச்சு ஆளத்தி, 2) பாரணை ஆளத்தி.

1) அச்சு ஆளத்தி

குறில் எழுத்துக்களை மட்டுமே வைத்துப் பாடுவது 'அச்சு ஆளத்தி' எனப்படும். தனன – தனதன – தனதனன – தனன தனன தனதன முதலான வாய்பாடுகளாக இது வரும். அச்சு ஆளத்திக்குக் 'காட்டாளத்தி' என்ற மற்றொரு பெயரும் உண்டு.

2) பாரணை ஆளத்தி

நெடில் எழுத்துக்களை மட்டுமே வைத்துப் பாடுவது 'பாரணை ஆளத்தி' ஆகும். தானானா – தானா னானா – தானா னானானா – தானா தானா தானானாஆஆஆ என்பன போன்ற வாய்பாடுகளில் பாடப்படும். பாரணை ஆளத்தி உட்பிரிவாக 'நிற ஆளத்தி', 'பண் ஆளத்தி' என்றும் இருவகையாகப் பகுக்கப்படும். 'நிறம்' என்பது பண்ணிற்குரிய வீரம், இரக்கம் முதலிய சுவைகளைக் காட்டும் ஓசைகளைக் குறிக்கும். சுவைகளைக் காட்டுவதை 'நிற ஆளத்தி' என்பர். 'பண்' என்றது பண்ணின் இலக்கணம். பண்ணின் நரம்பு வரிசைகளின் ஓசைகளைக் காட்டி நெட்டெழுத்துக் களால் ஆரோகண அவரோகணம் செய்து பாடுவது 'பண்ணாளத்தி' எனப்படும்.

ஆளத்தி பாடும் வரன்முறையில் பதினொரு பகுப்பாகப் பாடப்படும். அவை, முதல் (முகம்), முறைமை (முறை), முடிவு, நிறைவு (நிறை), குறை, கிழமை, வலிவு, மெலிவு, சமன், வரையறை, நீர்மை ஆகிய பதினொன்றும் ஆளத்தி பாடுதலின் வரன்முறைப் பகுப்புகளாகும். இதனை அரங்கேற்றுகாதை 41-42ஆவது அடிகளுக்கு உரையெழுதும்போது அரும்பதவுரையாசிரியர் கூறுவதிலிருந்து அறியலாம். இவற்றை நாடகப் புலவன் தகுதிகளைக் கூறுமிடத்தில் விரிவாகக் கூறியுள்ளோம்.

> *இசைப்புலவன் ஆளத்தி வைத்த பண்ணீர்மையை முதலும் முறைமையும் முடிவும் நிறைவும் குறையும் கிழமையும் வலிவும் மெலிவும் சமனும் வரையறையும் நீர்மையும் என்னும் பதினொரு பாகுபாட்டினானும் அறிந்து அவன் அவை தாளநிலையில் எய்தவைத்த நிறம் தன் கவியினிடத்தே தோன்றவைக்க வல்லனாய் என்றவாறு*[82]

என்று கூறுவதால் ஆளத்தியின் இப்பதினொன்றையும் அறியமுடிகிறது. அடியார்க்குநல்லாரும் இதே கருத்தை வழிமொழிந்து கூறுகின்றார்.

மேலே கண்ட பாலைப்பண் மரபுக்குச் சான்றுகளை நோக்க, நாடகத் தொடக்கத்தில் பாலைப்பண்ணை ஆளத்தியாகப் பாடுவது தொன்றுதொட்டுவரும் மரபு என்றறிதல் வேண்டும்.

3. நான்கின் ஒரீஇய நன்கனம் அறிதல்

'நான்கின் ஒரீஇய நன்கனம் அறிந்து' என்பதற்கு அரும்பதவுரையாசிரியர்,

> *மங்கலச் சொல்லினையுடைத்தாய் நாலுறுப்பும் குறைபாடில்லாத உருக்களுக்குச் சொற்படுத்தியும் இசைப்படுத்தியும் அறிந்து பாட்டும் கொட்டும் கூத்தும் நிகழ்த்தி என்றாறு. நாலுறுப்பாவன: உக்கிரம், துருவை, ஆபோகம், பிரகலை என இவை. நாலுறுப்பும் குறைபாடில்லாத உருவென வேண்டியது, மூன்றுறுப்பாலே வருவனவும் உளவாதலின், அவை இரண்டாமடியே ஈற்றடியாகப் பாடி முடிவன; அவை மங்கலத்துக்குப் பொருந்தாவென்க*[83]

என்று உரைகூறுகின்றார்.

அடியார்க்குநல்லார் அரும்பதவுரைகாரரை அப்படியே வழிமொழிந்து கூறுவர். இங்கே 'உருக்கள்', 'நாலுறுப்பு' என்பனவற்றை முதலில் விரிவாக விளங்கிக் கொள்ளுதல் தேவை.

உருக்கள்

இசைப்பாடலுக்கு இரு வடிவம் உண்டு. முதல் வடிவம், யாப்பு நெறியில் எழுத்துக்களால் கட்டப்பட்ட பாடலின் சொல்லுருவம். இதை 'இலக்கிய உரு' (சாகித்தியம்) என்பர். இரண்டாவது வடிவம், பாடலுக்குரிய பண்ணுக்கு ஏற்ற ஒலிகளால் கட்டப்பட்ட இசை வடிவம் (சங்கீதம்). இந்த இசை வடிவத்தை 'இசையுரு' என்று கூறுவார்கள். பாடலின் சொல்லுருவை 'மாது' (தாய்) என்றும், இசையுருவைத் 'தாது' (தந்தை) என்றும் கூறும் வழக்கம் இன்று உண்டு.

உருக்களில் பல வகை உண்டு.

> *உருக்களில் யாழ்ப்பாடலும் குழலிசையும் கண்டப் பாடலும் இயைந்து நடக்கின்றபடி*[84]

என்று அரும்பதவுரைகாரர் முன்னோரிடத்தில் கூறுவது காணலாம். உருக்களைக் கண்டத்தால் பாடுவதற்கு அமைக்கப்பட்ட 'மிடற்று இசையுரு' (Vocal forms) என்றும், வாத்தியக் கருவிகளால் வாசிப்பதற்கு அமைக்கப் பட்ட 'கருவி இசையுரு' (Instrumental forms) என்றும், நாட்டியத்திற்காக அமைக்கப்பட்ட 'நாட்டிய இசையுரு' (Dance forms) என்றும் இசை யுருவை வகைப்படுத்துவார்கள். இவையெல்லாம் குறிப்பிட்ட தாளத்தில் அமைக்கப்பட்டவை ஆகும். குறிப்பிட்ட 'மெட்டில்' முன்னரே அமைத்த உருக்களை 'உருப்படிகள்' என்று சுட்டுவது வழக்கம்.

ஆளத்தி பாடுவது என்பது பண் சார்ந்தது. இதற்குக் குறிப்பிட்ட தாளத்திற்குப் பாடுவது என அமைக்கப்பட்ட வடிவம் இல்லை. தாளத்தில் அமைக்கப்படாத உருப்படிகள் 'தாளமில் உருக்கள்' எனப்படும். இவற்றை வடநூலார் 'சூர்ணிகைகள்' என்பர்.

உருக்களின் நாலுறுப்பு

'மங்கலச் சொல்லினையுடைத்தாய் நாலுறுப்பும்' என்றது நான்கு அடிகளைக் கொண்ட இசைப்பாடல் வடிவங்களைக் குறிக்கும். நாலடிப் பாட்டே மங்கலம் உடையது என்பது கருத்து. இந்த நான்கு அடிகளும் உருக்களின் நான்கு உறுப்புகள் எனப்படும். அவை எழுவாய் அடி (உக்கிரம்), இரண்டாம் அடி (துருவை), ஈற்றயலடி (ஆபோகம்), ஈற்றடி (பிரகலை) என்று பெயர்சுட்டப்படும். 'உக்கிரம்' என்றால் 'முதலில் நிற்பது', 'ஓங்கி ஒலிப்பது' என்று பொருள்படும். 'துருவை' என்பது முகத்தின்கீழ் கழுத்து நிற்பது போன்று வருவதைக் குறிக்கும்.

பாடல் கருத்தை முதலடி அறிமுகப்படுத்தும். இரண்டாவது அடி அறிமுகப்படுத்திய கருத்தினைச் சற்று வளர்த்து அதனுடன் வரும். மூன்றாமடி பாடல் கருத்தை முடிக்கக் கருதிக் கொண்டுசெலுத்தும். நான்காமடி கருத்தை முடிக்கும்.

மூன்றடிகள் உள்ள பாடல் மங்கலத்திற்கு ஏற்றதல்ல. எனவே மூன்றடிப் பாடலை ஆளத்தியில் பாடுதல் கூடாது. நாலடிப் பாடலே சிறப்பு. நான்கு அடிகளும் உருக்களின் நான்கு உறுப்புகள். 'நான்கின் ஒரீஇய' என்றால் நான்கு உறுப்புகளில் குற்றம் நேர்ந்தால் அதை நீக்கி - குற்றம் நேராதபடி சாகித்தியத்திலும் சங்கீதத்திலும் கவனித்து என்று பொருளாகும். 'நாலுறுப்பும் குறைபாடில்லாத உருக்களுக்குச் சொற்படுத்தியும் இசைப்படுத்தியும் அறிந்து' என்று அரும்பதவுரைகாரர் கூறுவது இதனைக் காட்டும்.

'நன்கனம் இயற்றி' என்பதை உரையாசிரியர்கள் தெளிவுற விளக்கவில்லை. 'கனம்', 'கனராகம்' என்பன இசைநூலார் நன்கறிந்தவை. அதனால் அவற்றை விளக்கவில்லை எனக் கருதலாம். இதனை 'இசைப்படுத்தியும் அறிந்து' என்ற தொடரில் சுருக்கமாக உணர்த்தியதோடு உரையாசிரியர்கள் மேல்விளக்கம் தராமல் விடுத்தனர். 'கனம்' என்பது இன்பம் பயக்கும் இசை விகற்பம் ஆகும். ஆளத்தி பாடுவதற்கு மிக விரிவாய் இடம்தரும் இனிய பண்கள் எனச் சில உண்டு. அவை 'நன்கனப் பண்கள்' ('கனராகம்') என்று சுட்டப்படும். தானங்களில் நிறுத்திப் பாடுவதால் இந்த ராகங்கள் சுவை மிகுதியாகத் தரும். நாட்டை, கௌளை, ஆரபி, சீராகம் (ஸ்ரீராகம்), வராளி ஆகிய ஐந்தும் 'கனபஞ்சராகம்' என்பர். தானம் முதலியவற்றிற்கு மிகவிரிவாய் இடம்தரும் ஆலாபனைக்குரிய 'நய ராகம்' என்னும் பண்வகைகளும் இங்குச் சுட்டத்தக்கவை. சங்கராபரணம், தோடி, கல்யாணி, பைரவி, காம்போதி முதலியன நயராகங்கள் எனப்படும்.

'நான்கின் ஒரீஇய நன்கனம் இயற்றி' என்பதற்கு, 'நான்கு உறுப்புகளில் குற்றம் நேர்ந்தால் அவற்றை நீக்கி - குற்றம் நேராதபடி சாகித்தியத்திலும் சங்கீதத்திலும் கவனித்து, நல்ல கனராகங்களை இயற்றி' என்று பொருள் கொள்ளலாம். இவை மிடற்றுப் பாடல், கருவியிசை ஆகியவை பற்றியன.

கண்டப் பாடலும் கருவிகளின் இசையும் பின்னணியில் இசைக்கும்போது, அரங்கில் உருவுகாட்டி வந்து நிற்கும் மாதவி அவைகளுக்கு ஏற்ப ஆடியிருப்பாள் என்பதை மனங்கொண்ட உரையாசிரியர், 'பாட்டும் கொட்டும் *கூத்தும்* நிகழ்த்தி' என்று கூத்தையும் சேர்த்துக் கூறியது பொருத்தமே எனலாம்.

இங்கே கூத்து நிகழ்ந்துள்ளது. ஆனால் என்ன கூத்து? இது ஆளத்தி என்பதால், கதைதழுவாத கூத்தாக இருக்கலாம். மாதவி இன்னும் 'நாடகம்' ஆடவில்லை என்க.

4. மூன்றளந்து ஒன்று கொட்டுதல்

'மூன்றளந்து ஒன்று கொட்டி' என்பதற்கு அரும்பத வுரையாசிரியர்,

> *மூன்று ஒத்துடைய மட்டத்திலேயெடுத்து ஓரொத்துடைய ஏகதாளத்திலே முடித்தென்றவாறு*[85]

என்று உரைகூறுவர். அடியார்க்குநல்லாரும் அவ்வாறே,

> *அதனை மூன்றொத்துடைய மட்டதாளத்திலே எடுத்து ஓரொத்துடைய ஏகதாளத்திலே முடித்தென்க*[86]

என்பர். இங்கு 'அதனை' என்றது மேற்சொன்ன நன்கனம் அறிந்த 'ஆலாபனை'யை. அதாவது ஆளத்தியை.

'மூன்றளந்து ஒன்று கொட்டி' என்பது ஆலாபனைக்கு உரிய தாளத்தைக் குறித்தது. 'ஒத்து' என்று உரையாசிரியர் குறிப்பது 'தட்டுதல்' என்று பொருள்படும். மூன்று தட்டுதலை உடையது மட்டத்தாளம். ஒரேயொரு தட்டுதல் கொண்டது ஏகதாளம். 'ஏகம்' என்றால் ஒன்று. ஒருதட்டுத் தட்டும் ஒற்றைத்தாளம் ஏகதாளம் எனப்பட்டது.

> *கச்சபுடமுதலான பஞ்சதாளமும், அரைமாத்திரையுடைய ஏகதாளமுதலாகப் பதினாறு மாத்திரையுடைய பார்வதிலோசனம் ஈறாகச் சொன்ன நாற்பத்தொரு தாளமும், ஆறன் மட்டம் எட்டன் மட்டம் என்பனவும்*[87]

என்று அரும்பதவுரையாசிரியர் உரையால் மொத்தத் தாள வகைகள் 41 என்பதையும், ஏகதாளம் அரை மாத்திரை அளபு உடையது என்பதையும், மட்டத்தாளத்தில் ஆறன்மட்டம், எட்டன்மட்டம் என்னும் சிறப்பான வகைகளையும் அறியலாம்.

'ஏகதாளம்' என்பது 'ஒற்றைத் தட்டும் ஒரு வீச்சும்' என நெடுக அமைந்துகொண்டே போகும். இது மிகமிக எளிய தாளம். எனவே முதலில் பயிலுவதற்கு உரிய தாள வகை இது.

'மட்டத்தாளம்' என்பது தாளத்தின் எண்ணிக்கைகளை இருபகுப்பாக அமைக்கும்போது, இரு பகுப்பும் சமமாக (மட்டமாக) இருந்தால் அது மட்டத்தாளம் எனப்பட்டது. உதாரணமாக,

டம் — டம்

1 — 1 (மட்டத்தாளம் 2, 4, 6, 8, 10...20 என இரட்டைப்படை எண்ணிலேயே வரும்.)

ஒன்று—ஒன்று என்று இதன் இருபகுப்பும் சமமாக அமைந்துள்ளது. இதன் கூட்டுத்தொகை (1+1=2) இரண்டு. என்பதால், இது இரண்டன் மட்டம் எனப்பட்டது. இவ்வாறே நாலன் மட்டம், ஆறன் மட்டம், எட்டன் மட்டம், பத்தன் மட்டம் என்று இருபதன் மட்டம் வரையிலும் வரும் மட்டத்தாளங்கள் மொத்தம் பத்து என்பர்.

ஆறன் மட்டமும் எட்டன் மட்டமும் தமிழில் மிகத் தொன்மை யானவை. இன்றுள்ள ஆதிதாளம் என்பது எட்டு எண்ணிக்கைகள் கொண்டது. இது பழைய எட்டன் மட்டம் ஆகும்.

மட்டத்தாளத்திற்கு எதிர்மறையானது 'சாய்ப்புத்தாளம்' ஆகும். தாளத்தின் எண்ணிக்கைகளை இருபகுப்பாக அமைக்கும்போது, இரு பகுப்பும் சமம் இல்லாமல் ஒரு பக்கம் மிகுந்து மறுபக்கம் குறைந்து (சாய்வாக) இருந்தால் அது 'சாய்ப்புத் தாளம்' எனப்பட்டது. உதாரணமாக,

டம் — டம்டம்

1 — 2 (இரண்டு பகுப்பின் கூட்டல் 3 என்பதால், இது மூன்றன் சாய்ப்புத்தாளம்.)

டம்டம் — டம்டம்டம்

2 — 3 (இரண்டு பகுப்பின் கூட்டல் 5 என்பதால், இது ஐந்தன் சாய்ப்புத்தாளம்.)

இவற்றில் ஒரு பகுப்பு எண்ணிக்கையில் குறைந்து மறுபகுப்பு மிகுந்து இருப்பதைக் காணலாம். சாய்ப்புத்தாளங்கள் இப்படி அமையும். இருபகுப்பும் சமமாவது மட்டத்தாளம்.

'டம் — டம்'

'டம் — டம்'

'டம் — டம்'

— என்று மூன்று மட்டத்தாளங்கள் அமைவது 'மூன்றளந்து' என்பதாம். கடைசியில்,

'டம்'

என்று ஏகதாளத்தில் முடிப்பது 'ஒன்று கொட்டி' என்று கருதக் கூடியதாகத் தோன்றுகிறது. ஆனால் வீ.ப.கா.சுந்தரம் 'மூன்றளந்து ஒன்று கொட்டி' என்பதனை வேறுவகையாக விளக்குகின்றார்.

> *இதன் பொருள்: மூன்று தட்டுகள் தட்டிக் கடைசியில் ஒரு எண்ணிக்கையை ஒலியில்லாத செயலாக அதாவது அமைதியாக விட்டுவிடுதல் என்பது. எனவே பண்டைக்*

> காலத்திலே போட்ட முறை: ஒலிப்பு எண்ணிக்கைகள் கொண்ட பகுதி மூன்று எனவும் ஒலிப்பில்லா அமைதிப் பகுதி ஒன்று எனவும் இருபகுதிகளாக அமைத்தனர். இன்றைய ஏகதாளம் போடும் முறை: முதலில் ஒரு தட்டு தட்டிப் பின்னர் மூன்று எண்ணிக்கைகள் விரலால் எண்ணுகின்றோம்[88]

என்று விளக்கம் தருகிறார். இது உரையாசிரியர்கள் சொன்ன 'மூன்று ஒத்துடைய மட்டத்திலேயெடுத்து ஒரொத்துடைய ஏகதாளத்திலே முடித்து' என்ற கருத்தோடு பொருந்தவில்லை.

இன்றைய ஏகதாள முறை பற்றி வீ.ப.கா.சுந்தரம் கூறும் கருத்தைவைத்து, இளங்கோவடிகளின் சொல்லாட்சியின்படி பார்த்தால், 'மூன்றளந்து ஒன்று கொட்டி' என்றது — **மூன்று எண்ணிக்கைகளை விரலால் 'அளந்து' அதன்பின் ஒரு தடவை 'கொட்டி' என்பதே மூன்றளந்து ஒன்று கொட்டி** என்றும் கருத இடம் உண்டு.

இது தாளமுறை பற்றியது என அறிகிறோம். தாளத்திற்கேற்றபடி மாதவி ஆடினாள் என்பதும் இதனால் பெறப்படும்.

5. ஐதுமண்டிலத்தால் கூடைபோக்குதல்

'ஐதுமண்டிலத்தால்' என்பதற்கு அரும்பதவுரையாசிரியர், "அழகிய மண்டில நிலையால் என்றவாறு. என்னை? 'கொண்ட .... வருதக வுடைத்தே' என்பவாகலின்" என்றார். தொடர்ந்து,

> கூடை போக்கி என்றது — தேசிக்கு ஒற்றித்து ஒத்தலும் இரட்டித்து ஒத்தலுமேயாகலின், தேசிக்கூத்தெல்லாம் ஆடிமுடித்தென்க[89]

என்று கூறுகின்றார்.

அரும்பதவுரைகாரர் கருத்தை அடியொற்றியே அடியார்க்குநல்லார்,

> ஐதுமண்டிலத்தால் என்றது — அழகிய மண்டில நிலையாலென்க. தேசிக் கூத்தெல்லாம் மண்டில நிலையாதலின், ஐதுமண்டிலத்தால் என்றார். என்னை? 'கொண்ட தேசிப் பகுதி யெல்லாம், மண்டில நிலையின் வருதக வுடைத்தே' என்றாராகலின். கூடைபோக்கி என்றது — தேசிக்கு ஒற்றித்து ஒத்தலும் இரட்டித்து ஒத்தலுமேயாகலின் அவற்றை ஆடி முடித்தென்க. இவைகளல்லது இரட்டிக்கிரட்டி வரப்பெறாதென்க[90]

என்பர்.

'ஐது' என்பது 'அழகிய' என்று பொருள்படும். 'ஐது' என்னும் சொல்லாட்சியைச் சங்க கால நாடக நிகழ்விலும் பார்க்கிறோம். 'ஐது' என்பது நாடகக் 'கலைச்சொல்' ஆதல் வேண்டும். ஆடலுக்கு முந்திய இன்சீர்ப் பாணியான கடவுளைப் போற்றிப் பாடும்போது,

கூடுகொள் இன்னியங் கறங்கக் களனிழைத்து
ஆடணி அயர்ந்த அகன்பெரும் பந்தர்
வெண்போழ் கடம்பொடு சூடி இன்சீர்
ஐதுஅமை பாணி இரீஇக் கைபெயராச்
செல்வன் பெரும்பெயர் ஏத்தி ... (அகம். 98.)

ஐதுஅமை பாணி வணர்கோட்டுச் சீறியாழ் (புறம். 302.)

என்னும் பாடலடிகள் இங்கு ஒப்புநோக்கத்தக்கவையாகும்.

மண்டிலம், மண்டிலநிலை என்றால் என்ன? மண்டிலம் என்பது வளைவு, வட்டம் என்று பொருள்படும். தாயி (ஸ்தாயி), இயக்கம், நிலை எனவும் மண்டிலம் பொருள்படும். தாயி நிலையில் மண்டிலம் மூவகைப்படும். வேனிற்காதையில் மாதவி யாழினைக் கையில் வாங்கிப் பாடுமிடத்தில்,

மூவகை இயக்கமும் முறையுளிக் கழிப்பி (சிலப். 8: 42)

என்று 'மூவகை இயக்கம்' என மூவகை மண்டிலம் சுட்டப்படுகிறது. இதற்கு உரைகூறும் அடியார்க்கு நல்லார்,

வலிவும் மெலிவும் சமனும் என்னும் மூவகைப்பட்ட சுருதியும் நிற்கும் நிலைமையிலே நிறுத்தி முறையானே அத்தொழிலைக் கழித்து என்க[91]

என்று மூவகை இயக்கம் என்பது வலிவு, மெலிவு, சமன் ஆகிய மூன்று என்பர். அரங்கேற்றுகாதையிலும் யாழாசிரியன் அமைதியை,

வலிவும் மெலிவும் சமனும் எல்லாம்
பொலியக் கோத்த புலமை யோனுடன் (அரங். 93-94.)

என்று மூவகை மண்டிலம் அறிந்தவனாக அவன் தகுதிபெற்றிருத்தல் வேண்டும் என்று வலியுறுத்துவதைக் காணலாம்.

வலிவு, மெலிவு, சமன் என்னும் மூவகை மண்டிலத்தை, முதல்நடை, வாரநடை, கூடைநடை, திரள்நடை என்னும் நால்வகை நடைகளுள் **கூடைநடை** வரையிலும் பாடிமுடிப்பது 'ஐதுமண்டிலத்தால் கூடைபோக்கி' என்பதாகும். முதல்நடையில் சொற்கட்டு ஒருமுறையும், வாரநடையில் அது இருமுறையும், கூடைநடையில் அதுவே நான்கு முறையும் வந்து மண்டிலத்துள் அடைக்கப்பட்டு முடிவுபெறும். மண்டிலம் என்பது தாள ஆவர்த்தனம். 'கூடை போக்கி' என்பது முதல்நடை, வாரநடை, கூடைநடை என்று வரும் மூன்று நடைகளில் ஆடி முடிப்பது. இந்த மூன்று நடைகளும் ஒன்றுக்கு ஒன்று இரட்டித்து விரையும். இதனைக் கீழே தரப்பட்டுள்ள சொற்கட்டுகள் காட்டும்

நடை	சொற்கட்டுகள்			
1.	தா;	கா;	தீ;	னா;
2.	தாகா	தீனா	தாகா	தீனா
3.	தகதின	தகதின	தகதின	தகதின

இதுவே அழகிய மண்டிலம் என்பது. இவ்வமைப்புகளுக்கு மாதவி நடனம் ஆடினாள். மாதவி தேசிக்கூத்தை ஆடினாள் என்று இளங்கோவடிகள் வெளிப்படக் கூறவில்லை. ஆனால் அவள் ஆடிய கூத்து தேசிக்கூத்து என்பர் உரையாசிரியர்கள். இதற்கு, 'தேசிக்கு ஒற்றித்து ஒத்தலும் இரட்டித்து ஒத்தலுமே யாகலின், தேசிக்கூத்தெல்லாம் ஆடிமுடித்தென்க' என்ற காரணத்தைக் காட்டுவர்.

அதென்ன, ஒற்றித்து ஒத்தல்? இரட்டித்து ஒத்தல்? இதனை இங்கே விளக்குதல் வேண்டும்.

தாள எண்ணிக்கை ஒவ்வொன்றுக்கும் ஓர் எழுத்தாக இசைத்து, இறுதியில் முழுமைப்படுத்திக் காட்டுவர். **நான்கு எண்ணிக்கை என்றால்**, ஓர் எண்ணிக்கைக்கு ஓர் எழுத்தாக, 'தா; கா; தீ; னா;' என்றாகும். இதில் ஓர் எழுத்துக்குக் காலம் சற்றே நீண்டு அமையும். இதனை ஒற்றித்து ஒத்தல் என்பர். அதாவது, ஓர் எண்ணிக்கைக்கு ஒரெழுத்தாகச் சொல்லுதல் என்பது பொருளாகும். (ஒற்றித்தல் என்பது ஒவ்வொன்றாக சற்றே மெதுவாக எண்ணி அமைதல்.)

ஓர் எண்ணிக்கைக்கு இரண்டு எழுத்து என்றால், 'தா கா தீ னா - தா கா தீ னா' என்று நான்கு எண்ணிக்கைக்குள்ளேயே எட்டு எழுத்துகள் வரும். இதில் ஓர் எழுத்திற்கு ஆகும் காலம் முன்னதினும் பாதியாகச் சுருங்கி அமையும். இதனை 'இரட்டித்து ஒத்தல்' என்பர். அதாவது, ஓர் எண்ணிக்கைக்கு இரண்டெழுத்தாகச் சொல்லுதல் என்பது பொருள். (இரட்டித்தல் என்பது இரண்டிரண்டாக சற்றே விரைவாக எண்ணி அமைதல் ஆகும்.) கீழேயுள்ள அட்டவணை காண்க.

தாள எண்		முறை	ஓர் எழுத்துக்குக் காலம்
ஒற்றித்து ஒத்தல்	தா; கா; தீ; னா;	ஒருமுறை	1
இரட்டித்து ஒத்தல்	தாகா தீனா தாகா தீனா	இருமுறை	½

அரங்கேற்றுகாதை 152ஆவது அடிக்கு இரு உரையாசிரியர்களும்,

கொண்ட தேசிப் பகுதி யெல்லாம்
மண்டில நிலையின் வருதக வுடைத்தே

என்ற நூற்பாவினை மேற்கோள் காட்டுவர். வேனிற்காதை 42ஆவது அடிக்கு உரையெழுதும் அரும்பதவுரைகாரர் மட்டும்,

சமனெனப் படுவது தேசிக்கு வருமே[92]

என்ற ஒரு நூற்பாவின் பகுதியை மேற்கோளாக எடுத்தாண்டுள்ளார். தேசிக்கு உரிய இலக்கணம் சுட்டும் பழைய நூற்பாக்களை மேற்கோள் காட்டி,

மாதவி தேசிக்கூத்தை ஆடினாள் என்பர். இங்கே மாதவி நாடகம் ஆடினாள் என்ற கருத்தை ஒத்துக்கொள்ளலாம். அவள் ஆடியது தேசிக்கூத்தே என்பதை ஏற்க முடியாது. மூலநூலாசிரியர் தேசிக்கூத்து என்று வெளிப்படச் சுட்டவில்லை. எனவே உரையாசிரியர்களின் கருத்து மேலாய்வுக்கு உரியதாகும்.

6. ஆறும் நாலும் அம்முறை போக்குதல்

'வந்த வாரம் மயங்கிய பின்றை' என்பதை அரும்பதவுரையாசிரியர் எடுத்துமொழிந்து உரை கூறவில்லை. முதல்நடை, வாரநடை, கூடை நடை என்று வரும் மூன்று நடைகளில் ஆடி முடிப்பது பற்றிக் கூறிய 'கூடை போக்கி' என்பதனுள்ளேயே அரும்பதவுரையார் இதனை அடக்கிப் பொருள் கூறினார். அடியார்க்குநல்லார்,

> *வந்த வாரம் வழிமயங்கிய பின்றையென்றது — முதல் நடையிலும் வாரத்தினும், தேசிக் கூத்தெல்லாம் ஆடிமுடித்தென்க*[93]

என்று இதற்கும் தேசிக்கூத்தை மாதவி ஆடி முடித்தாள் என்றே பொருள் கொண்டார்.

'ஆறும் நாலும் அம்முறை போக்கி' என்பதற்கு அரும்பதவுரையாசிரியர்,

> *பஞ்சதாளப் பிரபந்தமாகக் கட்டப்பட்ட வடுகிலொத்தையும் தேசிலொத்தைக் காட்டினாற்போல இரட்டிக் கிரட்டியாக ஆடியென்றவாறு*[94]

என்றார். இவ்வரிகளை அடியார்க்குநல்லார் அப்படியே நகல் எடுத்துத் தருவார்போல் உரைகூறுகிறார்.

'ஆறும் நாலும்' என்ற எண்கள் எவற்றைக் குறித்தன? என்பதற்கு இரு உரையாசிரியர்களுமே விளக்கம் தரவில்லை.

'ஆறும் நாலும் அம்முறை போக்கி' என்பதற்கும், 'பஞ்சதாளப் பிரபந்தமாகக் கட்டப்பட்ட வடுகில் ஒத்தை' என்பதற்கும் என்ன தொடர்பு உள்ளது? இரு உரையாசிரியர்களும் இவ்வாறு உரைகூறுவது புரியாத புதிராக உள்ளது.

உரையாசிரியர்கள் கூறுவதில் வந்துள்ள 'பஞ்சதாளப் பிரபந்தம்' என்ற தொடரை முன்னரே விளக்கியுள்ளோம். ஐந்து தாள முழக்கினைப் பஞ்சதாளம் என்பர். அதாவது எட்டன் மட்டத் தாளத்திலிருந்து நாலன் மட்டத் தாளமான ஏகதாளம் வரை இறங்கு நிரலில் 8, 7, 6, 5, 4 என்று இறங்கிவரும் முழக்கு நிரலையே 'பஞ்சதாளப் பிரபந்தம்' என்றனர். இத்தாளத்திற்கு ஏற்ப வேகமாகத் தொடங்கிப் போகப்போக மெதுவாக ஆடி நிற்றலை 'வைசாக நிலை' என்று கூறுவார்கள். இந்த 'ஐந்து' தாள முழக்கு - 'ஆறும் நாலும் அம்முறை போக்கி' என்பதனோடு பொருந்த வில்லையே...!

உரையாசிரியர்கள் திக்குமுக்காடித் திணறும் இடம் இது என்று கூறலாம்.

நாமும் தடுமாறுகிறோம்...

ஆறும் நாலும் எது?

'நாலன்புகற்பண்', 'ஆறன்புகற்பண்' என்பனவா?

'நாற்பெரும்பண்', 'அறுவகைநிலை' என வருவன போன்ற குறிப்பா இது? இல்லை...

ஆறும் நாலும் கூட்ட வரும் எண் பத்து. இளங்கோவடிகள் ஏதோ 'பத்து' என்பது பற்றி இங்கே குறிப்பிடுகின்றாரா?

பத்துக் கூத்து, பத்து ஆடல் ஏதும் உண்டா? இல்லை.

'பதினோராடல்' உண்டு. அதில் முதல் பத்து மட்டும் எனலாமா? ஆறும் நாலும் அதுவா?

இதனை ஏற்க முடியாது.

ஆறும் நாலும் என்பது விளங்கவில்லை.

விளங்கா நிலையிலேயே மேற்சென்று பார்க்கலாம்.

7. கூறிய ஐந்து

'கூறிய ஐந்தின் கொள்கை போல' என அடுத்தும் 'ஐந்து' என்ற ஓர் எண் வந்து மருட்டுகிறது.

கூறிய 'ஐந்து' என்பது எது?

'பஞ்சமரபு'... 1. யாழ்மரபு, 2. குழல்மரபு, 3. கூத்துமரபு, 4. அவிநயமரபு, 5. தாளமரபு என்ற ஐந்து மரபுகளைக் குறித்ததா?

பொருள்விரிக்காமல் பூடகமாக 'எண்களால் பேசுவது' என்றொரு பாணி சில புலவர்களிடம் உண்டு. தொல்காப்பியரும் தம் மெய்ப்பாட்டியலில், 'எண்ணான்கு பொருளும்', 'நானான்கு என்ப', 'நாலிரண்டாகும் பாலுமாருண்டே' என்று எண்களாலேயே பேசுவர். இளங்கோவுக்கும் இந்தப் பித்து உண்டு. பின்னும் வேனிற்காதையில்,

வரன்முறை மருங்கின் ஐந்தினும் ஏழினும் (சிலப். 8: 36.)

என்று ஐந்து, ஏழு என எண்கள் குறித்ததோடு விட்டுவிடுகிறார். இது இசையைக் குறித்தது.

பெரும்பாலும் இசை பற்றி வருமிடங்களில்தான் இப்படி எண்ணால் பூடகமாகப் பேசுகிற வழக்கத்தைப் பார்க்கிறோம். அப்படி எண்ணிடுவதில் கவிநயத்தையும் காட்டுவர் புலவர்.

ஆறுலவும் சடைமுடியார் அஞ்செழுத்தின் இசைபெருக

என்பார் சேக்கிழார். இசை என்பது தாளக்கணக்கு எண்ணிக்கை கொண்ட அரிய கலை. ஆறன் மட்டம், எட்டன் மட்டம் என்று இசைத்தமிழில்தான் எண்கணித வழக்கு நிறைய உண்டு.

'கூறிய ஐந்து' என்பதும் இசையின் தாளக்கணக்காகத்தான் இருக்க வேண்டும்.

இது... 'பஞ்சதாளப் பிரபந்தம்' என்னும் 'ஐந்து' தாள முழக்காக இருக்கலாமோ?-

மேலே போய்ப் பார்க்கலாம்.

8. கூறிய ஐந்தின் கொள்கை போலப் பின்னரும் அம்முறை பேர்தல்

> *கூறிய வைந்தின் ...... பின்றையென்றது — சொல்லிப் போந்த தேசி போல வடுகும் மட்டத்தாள முதலாக ஏகதாளம் அந்தமாக வைசாக நிலையிலே ஆடி முடித்த பின்னரென்றவாறு; என்னை? 'வைசாக ...... வரையார்' என்றாராகலின்*[95]

என்று அரும்பதவுரையாசிரியர் உரைகூறுவர். அடியார்க்குநல்லாரும் இதற்கு,

> *சொல்லிப் போந்த தேசியைப்போல வடுகும் மட்டத்தாள முதலாக ஏகதாளமீறாக வைசாகநிலையிலே ஆடிமுடித்த பின்னரென்க. என்னை? 'வைசாக நிலையே வடுகிற்கும் வரையார்' என்றாராகலின்*[96]

என்று உரைகூறியுள்ளார்.

தேசி, வடுகு (மார்க்கம்) என்பதெல்லாம் மூல ஆசிரியரின் கருத்து என ஏற்க முடியாது. 'இருவகைக் கூத்து' என்பதற்கு அரும்பதவுரைகாரர், 'தேசி மார்க்கம் எனவிவை' என்றார். முற்கூறிய கருத்தை வலியுறுத்தும் நோக்கில், இங்கே அரும்பதவுரைகாரர் கருத்துரைத்தார் என்று தெரிகிறதே யொழிய வேறில்லை. அடியார்க்குநல்லாரும் அரும்பதவுரையாசிரியரை அடியொற்றியே இதற்குப் பொருளுரைக்கிறார்.

அரும்பதவுரையாசிரியரும் அடியார்க்குநல்லாரும் கூறுவதே மூலஆசிரியர் கருத்தென்றால், இளங்கோவடிகள் 'மாதவி இருவகைக் கூத்தையும் ஆடி' என்று ஏன் வெளிப்படக் கூறவில்லை? தேசியை ஆடி, பின்னர் வடுகினை ஆடி முடித்து என்ற கருத்தினை வெளிப்படக் கூறாதது ஏன்? சிந்திக்க வேண்டும். அது ஆசிரியர் கருத்தன்று.

> **கூறிய ஐந்தின் கொள்கை போலப்**
> **பின்னையும் அம்முறை பேரிய பின்றைப்**
> **பொன்னியல் பூங்கொடி புரிந்துடன் வகுத்தாங்கு** (அரங். 155-157.)

என்ற அடிகளைக் காணும்போது, ஒன்று தெளிவாகிறது. பொன்னியல் பூங்கொடியான மாதவி அரங்கேற்ற விதிமுறைகளைப் புரிந்து, புரிந்தபடி ஆட்டமுறைகளை வகுத்து அவற்றை வழுவாமல் ஆடியிருக்கிறாள் என்பது தெரிகிறது. எனவே,

இதற்குமுன் கூறிய அடிகளில் சொல்லப்படுவன எல்லாம், அவள் தாளக்கணக்கில் வகுத்தும் தொகுத்தும் ஆடிய அரங்கேற்ற நாடக நிகழ்வே தவிர வேறு இல்லை.

இது... 'பஞ்சதாளப் பிரபந்தம்' என்னும் 'ஐந்து' தாள முழக்காக இருக்கலாமோ?- என்றோம். அப்படித்தான் தோன்றுகிறது.

> *பஞ்சதாளங்களுள் 8, 7, 6, 5, 4 எண்ணிக்கையுள்ள தாளங்களை இறங்குநிரலில் முழக்குவதே 'வைசாகநிலை' எனப்பட்டது. அதாவது எட்டன் மட்டத்தாளத்தினின்றும் நாலன் மட்டத்தாளம் (ஏகதாளம்) வரை இறங்கிவரும் முழக்குநிரல்; இந்த ஐந்துதாள முழக்கைப் 'பஞ்சதாளப் பிரபந்தம்' என்றார் அடியார்க்குநல்லார்*[97]

என்பர் வீபகாசுந்தரம். உரையாசிரியர்கள், 'மட்டத்தாளமுதலாக ஏகதாளம் அந்தமாக வைசாக நிலையிலே ஆடி' என்று கூறுவதை ஏற்கலாம்.

1. *எட்டன் மட்டம் – 4→←4*
2. *ஏழன் சாய்ப்பு – 3→←4*
3. *ஆறன் மட்டம் – 3→←3*
4. *ஐந்தன் சாய்ப்பு – 2→←3*
5. *நாலன் மட்டம் – 2→←2*

(மூன்றளந்து ஒன்று கொட்டும் ஒரு தட்டுதலையுடைய ஏகதாளம்)

– *இந்த இரங்குநிரலான ஐந்து தாளம்தான் 'ஐந்தின் கொள்கை' எனப்பட்டது.*

இங்கே வைசாக நிலையில் தாளங்கள் அமைந்ததோடு கூத்தும் நிகழ்ந்துள்ளது. அது நாடகமா? கதை என்ன? என்ற விளக்கத்தை இளங்கோவடிகள் விரித்துக் கூறாத மர்மம் புரியவில்லை.

9. பொன்னியல் பூங்கொடி புரிந்துடன் வகுத்தல்

'பொன்னியல் பூங்கொடி புரிந்துடன் வகுத்தாங்கு' என்பதற்கு அரும்பதவுரையாசிரியர், "பொலிவினை யுடைத்தொரு பொற்கொடியானது கூத்தாடினாற் போலவென்றவாறு" என்றார். "பொன்னான் இயன்றதோர் பூங்கொடி கூத்து நடித்தாற்போல என்றவாறு" என்று அடியார்க்கு நல்லார் உரைகூறினார். இருவருமே 'பொன்னியல் பூங்கொடி' என்றது மாதவிக்குச் சொல்லப்பட்ட **உவமை** என்று கருதினர். அது **அடையெடுத்த உவமை** ஆகுபெயர் அல்லது **அன்மொழித்தொகை** என்று இலக்கணப் பொருள் கொள்வதே பொருந்தும். அது மாதவியைக் குறித்தது. அரங்கேற்ற முறைகளின் இலக்கணங்களைப் புரிந்த மாதவி, தான் அரங்கேறி ஆடும்போது அவற்றைத் தன் ஆட்ட நிகழ்வில் உடன்வகுத்தும் தொகுத்தும் ஆடிக் காட்டினாள். 'ஆடலும் பாடலும் அழகும்' என்று இக்கூறிய மூன்றின் ஒன்று குறைபடாமல் தகுதிப்பாடுகளைக் கொண்ட மாதவி இங்கே அவற்றைச் செயல்படுத்திக் காட்டினாள்.

இருவகைக் கூத்தின் இலக்கணம் அறிந்து
பலவகைக் கூத்தும் விலக்கினிற் புணர்த்துப்
பதினோ ராடலும் பாட்டும் கொட்டும்
விதிமாண் கொள்கையின் விளங்க அறிந்தாங்கு (அரங். 12-15.)

என்னும் ஆடற்கு அமைந்த ஆசானுக்குச் சொன்ன தகுதிகள் ஆடுமகளான மாதவிக்கும் பொருந்தும். ஆதலால், இருவகைக்கூத்து, பலவகைக்கூத்து, விலக்கினிற் புணர்த்தல், பதினோராடல் அனைத்தையும் வகுத்தும் தொகுத்தும் மாதவி அரங்கேற்றிக் காட்டினாள் என்று கருதலாம்.

10. நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்துக் காட்டுதல்

அரங்கேற்றுகாதையின் நாயகப் பகுதியான மாதவி அரங்கேறி நாடகம் நிகழ்த்திய நிகழ்வை வருணித்து முடிக்கும் முடிவுரையாக இளங்கோவடிகள் இந்த வரிகளை எழுதுகின்றார்.

நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்துக்
காட்டினள் ஆதலின் காவல் வேந்தன். (அரங். 158-159)

இவ்வடிகளுக்கு அரும்பதவுரையாசிரியர்,

தாண்டவம் நிருத்தம் நாட்டியமென்னும் மூன்று கூறுபாட்டினும் நாட்டியமென்பது புறநடத்தையாதலின், அதனை நூல்களிற் சொன்ன முறைமை வழுவாமல் அவிநயங்காட்டிப் பாவகந் தோன்ற விலக்குறுப்புப் பதினாலின் வழுவாமல் ஆடிக் காட்டினளாதலின் என்றவாறு. அன்றியும், நாட்டிய நன்னூல்......காட்டினளாதலின் — இக்காதையிற் கூறிய முத்தமிழ் வகையும் காட்டினளாதலி னென்றுமாம்[98]

என்று விளக்கமாக உரையெழுதுவர். மாதவி அரங்கேறி நிகழ்த்திய நிகழ்வு இயல், இசை, நாடகம் என்னும் மூன்று தமிழும் கலந்த கதையோடு கூடிய முத்தமிழ் நிகழ்ச்சி என்று கருதி இவ்வாறு அரும்பதவுரைகாரர் வருணிக்கின்றார்.

இளங்கோவடிகள் மாதவி ஆடிய நாடகத்தை விரித்துரைக்கவில்லை. அது ஒரு குறை என்பதை உணர்ந்த உரைகாரர், அந்தக் குறையை இப்படிப் பலவாறு விளக்கிக் காட்டி நிரப்ப முயல்கிறார். அடியார்க்குநல்லாரும் அரும்பத வுரைகாரர் கூற்றை அவ்வாறே வழிமொழிகின்றார்.[99]

மாதவி 'நாட்டிய நன்னூல்' என்னும் நாடக இலக்கண நூலில் சொல்லியபடி கூத்தினைப் 'புரிந்துடன் வகுத்து', கூத்தின் வகைப் பாட்டினைப் புரிந்து வேத்தியல், பொதுவியல் என இருவகையாகவும், பலவகைக் கூத்துக்களை நிகழ்த்தியும், அவற்றை விலக்கினிற் புணர்த்தியும், பதினோராடலை அதன் கதைகளோடு நாடகமாக நடித்தும் ஆடிக் காட்டினாள் என்று அறிகிறோம். 'காட்டினள் ஆதலின்' என்பதன் பின்வரும் 'காவல் வேந்தன்' என்பதனை முன்னர்க் கொண்டுபோய், நான்காம்

வேற்றுமைத்தொகையாகக் கொண்டு, 'நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்துக் காவல் வேந்தனுக்குக் காட்டினள் ஆதலின்...' என்று கூட்டி வினைமுடிவு கொள்வது ஏற்புடையதாகும். இவ்வாறு பொருள்கோடல்,

சூழ்கழல் மன்னற்குக் காட்டல் வேண்டி (அரங். 11.)

என்று அரங்கேற்றுகாதையின் தொடக்கத்தில் வரும் கருத்தோடு இது பொருந்த வழிசெய்யும்.

அவரவர் அணியுடன் அவரவர் கொள்கையின்
நிலையும் படிதமும் நீங்கா மரபின்
பதினோ ராடலும் பாட்டின் பகுதியும்
விதிமாண் கொள்கையின் விளங்கக் காணாய் (சிலப்.6:64-67.)

என்று கடலாடு காதையில் வருவதால், **புராணக்கதை மாந்தர் இடம்பெறும் பதினோராடல்களை அவரவர் அணியுடன் அவரவர் பண்புகள் வெளிப்படும்வகையில் நின்றாடுவதை நின்றும், படிந்தாடுவதைப் படிந்தும் நாடக நூலில் நீங்காது சொல்லப்பட்ட மரபுகளின்படி ஆடுவதைத்தான், *நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்துக் காட்டினள்* என்றார்** எனக் கருதலாம்.

'அவரவர் அணியுடன்' என்றது நாடகப் பாத்திரத்திற்கு ஏற்றவாறு ஆடையும் அணிமணியும் பூட்டி ஒப்பனை செய்வதைக் குறித்தது. முழவு முழங்கும் களத்தில் அமைத்த அகன்ற பந்தலின்கீழ் ஆடுவதற்கேற்ற அணிசெய்யும் வழக்கம் சங்க காலத்திலும் இருந்தது. அதனை 'ஆடணி' என்றனர்.

கூடுகொள் இன்னியங் கறங்கக் களன்இழைத்து
ஆடணி அயர்ந்த அகன்பெரும் பந்தர் (அகம். 98.)

என்னும் அகநானூற்றுப் பாடலடி இதற்குச் சான்றாகும். ஆதிமந்தியின் காதலனான ஆட்டனத்தி பிற பெண்டிரும் காதல்கொள்ளும் அளவில் ஆடணி செய்வான் என்று பரணர் பாடியுள்ளார்.

அடுந்திறல் அத்தி ஆடணி நசைஇ
நெடுநீர்க் காவிரி கொண்டொளித் தாங்கு... (அகம். 396.).

மாதவி அரங்கேற்றிய நாடகம் எது?

அரும்பதவுரையாசிரியர்,

தாண்டவம் நிருத்தம் நாட்டிய மென்னும் மூன்று கூறுபாட்டினும் நாட்டியமென்றது புறநடத்தையாகலின், அதனை நூல்களிற் சொன்ன முறைமை வழுவாமல் அவிநயம் காட்டிப் பாவகம்தோன்ற விலக்குறுப்புப் பதினாலின் வழுவாமல் ஆடிக்காட்டினாளாதலினென்றவாறு[100]

என்பர். அடியார்க்குநல்லாரும் இக்கருத்தை வழிமொழிவர். இங்கு நாடகத்தைப் 'புற நடனத்தை' என்றனர். 'புறநடம்' என்பது வென்றிக்கூத்து

முதலானவை[101] என்று கூறும் கழகத் தமிழ் அகராதி. மன்னரின் அல்லது தெய்வங்களின் வெற்றிக் கதையினை அவிநயித்துப் பாவகம் தோன்ற நடித்துக் காட்டுவதே புறநடம். பழங்கதையைத் தழுவி ஆடுவதே 'நாட்டியம்' என்னும் நாடகம் என்பர்.[102] இதனால் மாதவி ஆடிக்காட்டியது பதினோராடலே என்று அறிகின்றோம். இவ்வரங்கேற்றத்தில் கலந்து கொண்டு மாதவியின் 'பதினோராடல்' நாடக நிகழ்வினைக் கண்டான் விஞ்சைவீரன். அதனைப் பின்னொரு காலத்தில் தன் காதலியுடன் புகார் வரும்போது அவளுக்கு விரித்து விளக்கினான். இச்செய்தியைக் கடலாடுகாதையில் இளங்கோவடிகள் கூறக் காண்கிறோம்.

கருங்கயல் நெடுங்கண் காதலி தன்னொடு
விருந்தாட் டயருமோர் விஞ்சை வீரன்
தென்திசை மருங்கினோர் செழும்பதி தன்னுள்
இந்திர விழவுகொண் டெடுக்குநாள் இதுவென (சிலப்.6:3-6)

என்பது தொடங்கி, அவ்விஞ்சை வீரன் தன் காதலிக்கு 'உருப்பசி சாப வரலாறு' விளக்கி, மாதவியின் குலப்பெருமையை உணர்த்திப் புகார் நகருக்குத் தன் காதலியை அழைத்துச் சென்று, மாதவி முன்னொருநாள் (அரங்கேற்ற நிகழ்வில்) 'சீரியல் பொலிய நீரல நீங்க' மாயோன் பாணியும் நால்வகைப் பாணியும் மதியமும் பாடிய பின்னர், அவள் ஆடிய பதினோராடலைத் தன் காதலிக்கு அறிமுகவுரையாக எடுத்துக் கூறுவதாக இளங்கோவடிகள் அமைத்துக் காட்டுகின்றார்.

மாயோன் பாணியும் வருணப் பூதர்
நால்வகைப் பாணியும் நலம்பெறு கொள்கை
வானூர் மதியமும் பாடிப் பின்னர்ச்
சீரியல் பொலிய நீரல நீங்கப்
பாரதி ஆடிய பாரதி அரங்கத்துத்
திரிபுரம் எரியத் தேவர் வேண்ட
எரிமுகப் பேரம்பு ஏவல் கேட்ப
உமையவள் ஒருதிற னாக ஓங்கிய
இமையவன் ஆடிய கொடுகொட்டி ஆடலும்,
தேர்முன் நின்ற திசைமுகன் காணப்
பாரதி ஆடிய இயன்பாண் டரங்கமும்,
கஞ்சன் வஞ்சங் கடத்தற் காக
அஞ்சன வண்ணன் ஆடிய ஆடலுள்
அல்லியத் தொகுதியும், அவுணர் கடந்த
மல்லின் ஆடலும், மாக்கடல் நடுவண்
நீர்த்திரை அரங்கத்து நிகர்த்துமுன் நின்ற
சூர்த்திறங் கடந்தோன் ஆடிய துடியும்,
படைவீழ்த்து அவுணர் பையுள் எய்தக்
குடைவீழ்த் தவர்முன் ஆடிய குடையும்,
வாணன் பேரூர் மறுகிடை நடந்து

நீள்நிலம் அளந்தோன் ஆடிய குடமும்,
ஆண்மை திரிந்த பெண்மைக் கோலத்துக்
காமன் ஆடிய பேடி யாடலும்,
காய்சின அவுணர் கடுந்தொழில் பொறாஅள்
மாயவள் ஆடிய மரக்கால் ஆடலும்,
செருவெங் கோலம் அவுணர் நீங்கத்
திருவின் செய்யோள் ஆடிய பாவையும்,
வயலுழை நின்று வடக்கு வாயிலுள்
அயிராணி மடந்தை ஆடிய கடையமும்,
அவரவர் அணியுடன் அவரவர் கொள்கையின்
நிலையும் படிதமும் நீங்கா மரபின்
பதினோ ராடலும் பாட்டின் பகுதியும்
விதிமாண் கொள்கையின் விளங்கக் காணாய்
தாதவிழ் பூம்பொழில் இருந்தியான் கூறிய
மாதவி மரபின் மாதவி இவளெனக்
காதலிக் குரைத்துக் கண்டுமகிழ் வெய்திய
மேதகு சிறப்பின் விஞ்சையன் ...... *(சிலப். 6 : 35-71.)*

— இது மாதவி ஆடியபோதே விஞ்சையன் 'நிகழ்வருணனையாக' (Running Commentary) வருணிப்பதுபோல் அமைந்துள்ளது. விஞ்சையன் மாதவி ஆடிய பதினோராடல்களை முன்னரே பார்த்த அனுபவம் இருந்தால்தான் இப்படி வருணிக்க முடியும். மாதவியின் பதினோராடலை அவன் எங்கே எப்போது பார்த்தான்? இதற்கான விடையைக் குறிப்பாக நாம் உணருமாறு ஆசிரியர்,

தாதவிழ் பூம்பொழில் இருந்தியான் கூறிய
மாதவி மரபின் மாதவி இவள்...

என்றார். 'நான் முன்னொருமுறை புகார் சென்று திரும்பிய நாளில் பூம்பொழிலில் இருந்து உனக்குக் கூறினேனே, அந்த மாதவி இவள்தான்' என்று விஞ்சையன் கூறுவதாக முடிக்கிறார். மாதவி ஆடிய அரங்கேற்ற நாடகத்தை விஞ்சையன் அன்றே நேரில் கண்டிருக்கிறான் என்பது குறிப்பாக இங்கு உணர்த்தப்படுவது காணலாம்.

கடலாடுகாதையில், காப்பியத்தில் முக்கியம் பெறாத விஞ்சை வீரன் என்னும் சிறுபாத்திரம் மாதவியின் பதினோராடலை இப்படி விரித்துரைக்க வேண்டிய தேவை இல்லை. இவ்விரிவினை அரங்கேற்றுகாதையில் **நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்துக் காட்டினள்** என்றவிடத்தில் கூறியிருக்க வேண்டும். ஆனால், அங்கே கூறினால் அரங்கேறும் முறைகூற வந்த தன் நோக்கம் சிதைவுறும் எனக் கருதிய இளங்கோ, பின்னோக்கு உத்தியாகக் கூறுவதே தக்கது என்ற முடிவுக்கு வந்து இவ்வாறு விஞ்சையன்வழி அமைத்தார் எனக் கருதலாம்.

இது அரங்கேற்றுகாதையில் ஒரு சுவை கருதி, முன்சொல்லாமல் விட்ட பகுதி. அதை உரிய சூழல் வரும்போது 'முன்நடந்ததைப் பின்கூறும்

பின்னோக்கு உத்தி' (Flash-back Technique) நிலையில் இளங்கோவடிகள் இவ்வாறு அமைத்துள்ளார். இதனால், மாதவி அரங்கேறி நிகழ்த்திய நாடகம் பதினோராடலே எனக் கருதுதல் பொருந்தும்.

சிலப்பதிகாரப் பதிகத்தில், 'நாடக மேத்தும் நாடகக் கணிகை' என்பதற்கு உரையெழுதும் அடியார்க்குநல்லார்,

> நாடகமேத்தும் என்றது — நாடகம் தான் இவளாற் சிறப்பெய்துதலின் ஏத்திற்றென்றவாறு. இனி ஏத்து நாடகமென மாற்றிப் பதினோராடலாக்கி உரைப்பினும் அமையும்[103]

என்று கூறுவது மிக ஊன்றிக் கவனிக்கத்தக்கது. 'ஏத்தும் நாடகம் என்றாலே பதினோராடல்' என்று அர்த்தமாகும் என்று கூறுகிறார் அடியார்க்குநல்லார்.

மாதவி ஆடல்களில் சிறப்பானது அவள் அரங்கேற்றத்தில் ஆடிய பதினோராடலே என்ற கருத்தில்தான் கடலாடுகாதையில் விஞ்சையன் கூற்றாக இளங்கோ இதனைக் கூறினார். அரங்கேற்றத்தின்போது மாதவி நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்துக் காட்டியதும் 'ஏத்து நாடகமே'. ஆதலின் இது பதினோராடல் என்பது ஒருதலை.

இங்கே, மாதவி ஆடிய பதினோராடலையும் அவள் தனியொருத்தியாக நின்று தனிநடிப்பு நாடகம் (Solo dance) என்ற நிலையிலேயே ஆடினாள். இன்றைய பரதநாட்டியமும் தனிநடிப்பு நாடகமாக இருப்பதை ஒப்புநோக்க வேண்டும்.

தெருக்கூத்து குழுநாடகம்தான். ஆனாலும் ஒருசில ஊர்களில் தனியொருவர் மட்டுமே நின்று தெருக்கூத்து ஆடியதும் உண்டு.

> திருநெல்வேலிப் பக்கத்திலிருந்து ஒரு கோஷ்டியார் எங்கள் ஊரில் வந்து கட்டபொம்மன் ஊமைத்துரை நாடகம் போட்டார்கள். அந்த நாடகம் ஒரு புதுமாதிரியாக இருந்தது. ஒரே ஆள் ஒரு பட்டாளமாகப் பாவனை செய்துகொண்டு நடிக்க ஆரம்பித்துவிடுவான். ஒருவனே வேறு வேறு பாத்திரங்களாகவும் நடிப்பான்[104]

என்று பெ.தூரன் கூறுகிறார். இதனால், தெருக்கூத்தும் தனிநடிப்பு நாடகம் (Solo dance) என்ற நிலையில் ஆடப்பட்டது எனலாம்.

ஆறும் நாலும் அம்முறை போக்கி - புதிய விளக்கம்

'ஆறும் நாலும் அம்முறை போக்கி' என்பதனை விளங்கா நிலையில் விட்டுவந்தோம். அந்த அடி அரங்கேற்றுகாதையில் இடம்பெறும் சூழலை நினைவூட்டுவோம். அந்தரக்கொட்டுடன் அடங்கிய பின்னர், வக்காணம் வகுத்து, பாலைப்பண்ணை ஆளத்தியாகப் பாடி, நன்கனமான பண்களை அறிந்து மூன்றளந்து ஒன்று கொட்டி, ஐது மண்டிலத்தால் கூடை போக்கி, வந்த வாரம் வழிமயங்கிய பின்னால், மாதவி தன் அரங்கேற்ற நாடகத்தை ஆடத்தொடங்கும் கட்டத்தில்,

ஆறும் நாலும் அம்முறை போக்கி

என்பது வருகிறது. இது, கடலாடுகாதையில் மாதவி ஆடிய பதினோராடலின் தொடக்க மரபினைக் கூறும் அடிகளோடு ஒப்புநோக்கத்தக்கது ஆகும்.

'சீரியல் பொலிய நீரல நீங்க' மாயோன் பாணியும் நால்வகைப் பாணியும் மதியமும் பாடிய பின்னர், மாதவி ஆடிய பதினோராடலின் தொடக்கத்தைக் கடலாடுகாதையில் இளங்கோவடிகள்,

மாயோன் பாணியும் வருணப் பூதர்
நால்வகைப் பாணியும் நலம்பெறு கொள்கை
வானூர் மதியமும் பாடிப் பின்னர் (சிலப். 6 : 35-37.)

என்று கூறுகிறார். தேவபாணியாக மாயோனை வாழ்த்தியும், நான்கு வருணத்தார்க்கும் உரிய நால்வகைப் பாணியும் பாடுவது ஒரு மரபாக உள்ளதை இங்குக் கவனிக்க வேண்டும்.

'ஆறு' என்பது ஆறாவது பொறியாகிய மனத்தைக் குறிக்கும். 'மனமாக இருக்கும்' திருமாலுக்கு 'ஆறு' என்றும் பெயர் உண்டு. திருமாலைப் பற்றிய ஒரு பரிபாடலில்,

ஆறெனை ஏழென எட்டெனத் தொண்டென
நால்வகை யூழியெண் நவிற்றுஞ் சிறப்பினை (பரி. 3 : 79-80)

என்ற அடிகளில் திருமால் எண்களின் பெயரால் புகழப்படுதல் காணலாம். அவற்றுள் 'ஆறு' என்பதும் திருமாலுக்குரிய ஒரு பெயராகும்.

ஆறாகவும் (மனமாகவும்) திருமால் போற்றப்படுபவர்[105]

என்று சங்க இலக்கியப் பொருட்களஞ்சியம் கூறுவது இக்கருத்தை வலியுறுத்தும்.

'ஆறு' என்பதற்குத் தமிழ் லெக்சிகன் தரும் பல பொருட்களுள் 'அறம்' என்பதும் ஒன்று.

"Morality, virtue, path of righteousness; அறம். 'ஆறன்மையின் முதியாரையு மெறியானயி லுழவன்' (சீவக2261)[106]

என்று பொருள்கூறுவது அறக்கடவுளான மாயோனுக்கும் பொருந்தும்.

முற்கூறிய பதினோராடற்கும் முகநிலையாகிய தேவபாணி மாயோன் பாணி[107]

என்பார் அடியார்க்குநல்லார்.

இவற்றால், 'ஆறு' என்றது மாயோனையும், 'நாலு' என்றது நால்வகைப் பூதத்தாரையும் குறித்த வணக்கப் பாடல்கள் எனக் கருதலாம். 'ஆறும் நாலும் அம்முறை போக்கி' என்றது மாயோன் பாணியும், வருணப் பூதர் நால்வகைப் பாணியும் வாழ்த்திப் பாடிய பாடலுக்கு அழகிய முறையில்

தன் நாட்டியத்தை ஆடி (அம்முறை போக்கி) என்று பொருள்கூறுவது பதினோராடல் ஆடும் மரபுக்குப் பொருத்தமாகத் தோன்றுகிறது.

'ஐம்பெரும் பூதங்கள்' என்னும் கருத்தாக்கம் சங்க காலத்தில் உண்டு.

மண்திணிந்த நிலனும்
நிலன் ஏந்திய விசும்பும்
விசும்பு தைவரு வளியும்
வளித்தலைஇய தீயும்
தீமுரணிய நீருமென்றாங்கு
ஐம்பெரும் பூதத்து இயற்கை போல (புறம். 2)

என்னும் புறநானூற்றுப் பாடல் இதற்குச் சான்று. இதில் கூறப்பட்டுள்ள கருத்தைக் கவிநயமுடன் கூறும் சொல்நயம் கருதி ஐம்பூதங்களின் நிரல் மாறிவந்துள்ளது. 'நீர், நிலம், நெருப்பு, காற்று, விண்' என்று நிரல்படக் கூறுவதே பெரு வழக்கம் ஆகும். பதிற்றுப்பத்தில் 'நெருப்பு' என்பதை 'அழல்' என மாற்றிக் குமட்டூர்க் கண்ணனார் அதை விளக்கு வரிசையில் வைத்துக் கூறினார்.

நிலம்நீர் வளிவிசும்பு என்ற நான்கின்
அளப்பரி யையே
நாள்கோள் திங்கள் ஞாயிறு கனைஅழல்
ஐந்தொருங்கு புணர்ந்த விளக்கத் தனையை (பதிற். 14.)

என்றதிலும் 'விசும்பு' இறுதியில் வந்திருப்பது காணலாம். மதுரைக் காஞ்சியில்,

நீரும் நிலனும் தீயும் வளியும்
ஆக விசும்போடு ஐந்துடன் இயற்றிய (மதுரைக். 453-454.)

என வருதல் காணலாம். ஐம்பூதங்களின் வெளியாக உள்ள விண்ணில் வலம்தரும் வானூர்மதியையும் வாழ்த்திய பின்னரே பதினோராடல் ஆடுவது மரபு.

மாயோன் பாணியும் வருணப் பூதர்
நால்வகைப் பாணியும் நலம்பெறு கொள்கை
வானூர் மதியமும் பாடிப் பின்னர் (சிலப். 6 : 35-37.)

என்பது இம்மரபு காட்டும் அகச்சான்றாகும்.

இதில் வரும், 'நலம்பெறு கொள்கை வானூர் மதியமும் பாடிப் பின்னர்' என்பதையே,

கூறிய ஐந்தின் கொள்கை போலப்
பின்னையும் அம்முறை பேரிய பின்றை (அரங். 155-156.)

என்ற அடிகள் குறித்தன. உரையாசிரியர்கள், 'மட்டத் தாளமுதலாக ஏகதாளம் அந்தமாக வைசாக நிலையிலே ஆடி' என்று கூறுவதில், **மாதவி**

வானூர் மதியைப் பாடிய பாடலுக்கே ஆடினாள் என்று கொள்வது பொருத்தமாக உள்ளது. இங்குக் 'கொள்கை', 'பின்னர்' (பின்றை) என்னும் சொற்களும் பொருந்திவருதல் சுட்டத்தக்கது. மாயோன் பாணி, நால்வகைப் பாணி போலவே வானூர் மதியமும் பாடி ஆடுதலோடு, பின்னையும் அழகான முறையில் பெருமைசேர ஆடிய பின்றை, மாதவி தன் அரங்கேற்ற நாடகமான பதினோராடலைத் தொடங்கி ஆடி, நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்துக் காட்டினாள் என்று கூட்டிப் பொருள் முடித்துக்கொள்க.

தொழுதுகாண் பிறையில் தோன்றி யாம்நுமக்கு (குறுந். 178.)

எனச் சங்கப்பாடலில் வருதல், மதிதொழும் பண்டைய வழக்கத்தை உறுதிசெய்யும்.

'தேசிக்கூத்தை ஆடிமுடித்து, அதன்பின் தேசி போலவே வடுகுக் கூத்தினை ஆடி...' என்றது மூல ஆசிரியரின் சொல்லாட்சிகளுக்கு எந்தவகையிலும் ஒட்டவில்லை. எனவே உரையாசிரியர்களின் கருத்தைத் தயங்காது புறந்தள்ளுவதே திறனாய்வு நெறியாகும்.

நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்துக்
காட்டினள் ஆதலின் காவல் வேந்தன்

என்பதோடு மாதவியின் அரங்கேற்ற நிகழ்வு நிறைவுற்றது.

மாதவி ஆடிய நாடகம் எப்போது முடிந்திருக்கும்? ஊர்வலம் அரங்கினை அடையும்போது இருட்டத் தொடங்கிய நேரத்தில் அரங்கேற்ற முன்நிகழ்வுகள் தொடங்கி நடந்த நாடகம் இரவின் கடையாமத்தில் முடிந்திருக்கும். **கடைக்கங்குலில் நாடகம் முடிவது பண்டைய வழக்கம்.**

பாடல் ஓர்ந்தும் நாடகம் நயந்தும்
வெண்ணிலவின் பயன்துய்த்தும்
கண்ணடைஇய கடைக்கங்குலான் (நெடுநல். 113-115)

இனிக் கடையாமத்தில் அரங்கேற்றப் பின்நிகழ்வுகள் நடந்திருக்கும்.

(இ) அரங்கேற்றப் பின்நிகழ்வுகள்

அரங்கேற்றப் பின்நிகழ்வுகளை இளங்கோவடிகள் நான்கே அடிகளில் விளக்கியுள்ளார்.

இலைப்பூங் கோதை இயல்பினின் வழாமைத்
தலைக்கோல் எய்தித் தலையரங் கேறி
விதிமுறைக் கொள்கையின் ஆயிரத்து எண்கழஞ்சு
ஒருமுறை யாகப் பெற்றனள் அதுவே (அரங். 160-163)

அரங்கேற்றப் பின்நிகழ்வுகளாக இங்கே கூறப்பட்டுள்ள செய்திச் சுருக்கம் இதுதான்:

இலைப்பூமாலையை மாதவி பெற்றது நாட்டு வழக்கத்தில் வழுவாத ஒன்று. தலையரங்கு ஏறித் தலைக்கோல் எய்திய கணிகை விதிமுறைக்

கொள்கையின்படி 1008 கழஞ்சு பெறும் பொன்மாலை பெறுவது ஒரு முறையாகும். அதுவே இங்கே நடந்தது.

அரங்கேற்றப் பின்நிகழ்வுகளாகக் கருதப்படும் பகுதி வெறும் நான்கு அடிகளைக் கொண்டே உள்ளது. இச்சிறு பகுதியின் ஒவ்வொரு தொடரும் விளக்கமான ஆய்வுக்கு உட்படுத்தத் தக்கதாகும்.

1. இலைப்பூங்கோதை இயல்பினில் வழாமை
2. தலைக்கோல் எய்தி தலையரங்கேறி
3. விதிமுறைக் கொள்கையின்
4. ஆயிரத்தெண் கழஞ்சு ஒருமுறையாகப் பெற்றனள்

ஆகிய தொடர்களை இங்குத் தனித்தனியே விளக்கமாகக் காண்போம்.

1. இலைப்பூங்கோதை இயல்பினில் வழாமை

'இலைப்பூங்கோதை' என்னும் தொடர் அன்மொழித் தொகையாக மாதவியைக் குறித்ததோ என்று நம்மை மருட்டும். 'பூங்கோதை' என்றால் 'பூமாலை' என வழக்கமாகப் பொருள்கொள்வோம். இங்கு அதனுடன் 'இலை' என்னும் அடை சேர்ந்துள்ளதால், 'இலை, பூ எனக் கலைநுட்பமாகப் பொறித்துக் கவினுறச் செய்யப்பட்ட பொன்மாலை' என்று பொருள்கொள்ளலாம்.

அரும்பதவுரையாசிரியர், "(பா) இலைப்பூங் கோதை யியல்பினின் வழாஅதென்றது – இம் மாதவியுடைய கூத்துக்கும் பாட்டுக்கும் அழகுக்கும் தக்கபடியென்றவாறு. அன்றியும், அரசனுடைய மாலையுடனே முறைமையாகிய ஆயிரத்தெண் கழஞ்சு பொன்னும் சிறப்பாகப் பெற்றாள்; என்னை? 'முட்டில் பாணரு......பெறுப' என்றாராகலின். இலைப்பூங்கோதை – பச்சைமாலை; இத்துடனே தலைக்கோலெய்தி யென்றுமாம். பச்சைமாலைக்கிடை ஆயிரத்தெண் கழஞ்சாதலின், இது பரியத்துக்குப் படிக்கலன் என்றுமாம்"[108] என்று 160ஆவது அடிக்குப் பொருள் விளக்கம் தருகின்றார். இங்கே அரும்பதவுரையாசிரியர் இவ்வடிக்கு மூன்று மாதிரியாகப் பொருள் காண்பது தெரிகிறது.

1. இலைப்பூங்கோதை என்றது மாதவியை. இயல்பினில் வழாஅது என்றது அவளது நல்லியல்பான கூத்து, பாட்டு, அழகு ஆகிய தகுதிப்பாட்டினை அறிந்து வழுவாது அவற்றிற்குத் தக்கவாறு (அரசன் பரிசும் தலைக்கோல் தானமும் வழங்கினான்) என்பது.

2. இலைப்பூங்கோதை என்றது அரசனுடைய மாலை. அது இலைநிறத்தில் இருக்கும் பச்சைமாலை; ஆயிரத்தெட்டுக் கழஞ்சு மதிப்புடையது. அத்தகைய மாலையை அரசன் பாணர், கணிகையர்க்குப் பரிசாக அளிப்பது அக்கால வழக்கம். அந்த இயல்பான வழக்கத்தில் வழுவாதபடி, அரசன் தன் மாலையை மாதவிக்குப் பரிசாக அளித்தான்.

3. அரசன் தனது ஆயிரத்தெண்கழஞ்சு எடையுடைய மாலையை மாதவிக்குப் பரிசாக அளித்த செயலே அவள் தலைக்கோல் எய்தினள் என்பதன் அடையாளமாகும்.

அரும்பதவுரையாசிரியர் இங்கே மேற்கோளாகத் தரும் 'முட்டில் பாணரு......பெறுப' என்ற நூற்பாவினை அடியார்க்குநல்லார் தக்க இடத்தில் (அடி162-163) விரித்துரைப்பர்.

முன்னுள்ள 'காவல் வேந்தன்' என்பதையும் கூட்டி 160ஆவது அடிக்கு அடியார்க்குநல்லார் பின்வருமாறு உரைகூறுவர்.

> காவல் வேந்தன்......வழாமையென்றது — அரசன், இம் மாதவியுடைய கூத்துக்கும் பாட்டுக்கும் அழகுக்குமேற்ற முறைமையினால் ஒன்றும் வழுவாமல் என்றவாறு. என்சொல்லியவாறாமோவெனின்—நாடகமகள் அரங்கேற்றம் கண்ட அரசன் அவள்மேற் காமக் குறிப்புடையனாதல் இயல்பு. அங்ஙனம் மாதவி ஆடல் பாடல் அழகென்னும் இவை முதலிய கண்களிப்பக் கண்டும் செவிகளிப்பக் கேட்டும் நெஞ்சம் அழிந்து காமக்குறிப்பு மீதூரவும் நாம் இவளை வரையின் நவை பிறக்குமென்பது கருதி வரையானாயினான் என்பதாம். இலைப்பூங் கோதையைத் தலைக்கோற்கு அடையாக்கினும் அமையும். அன்றி, இலைப்பூங்கோதை— அரசனுடைய மாலை; அதனால் தன் கூத்தும் பாட்டுமென்னும் இவை முதலியவற்றின் இயல்பின் ஒன்றும் நீங்காமல் என்றுமாம். இயல்பினின் — இயல்பினால்[109]

என்பர்.

'நாடகமகள் அரங்கேற்றம் கண்ட அரசன் அவள்மேற் காமக்குறிப்புடையனாதல் இயல்பு' என்னும் கருத்து, உலகியலை நோக்கி அடியார்க்குநல்லார் கொண்ட கருத்து. இது நூலின் மூலத்தில் சொல்லப்படாதது. 'மாதவி ஆடல் பாடல் அழகென்னும் இவை முதலிய கண்களிப்பக் கண்டும் செவிகளிப்பக் கேட்டும் நெஞ்சம் அழிந்து காமக்குறிப்பு மீதூரவும் நாம் இவளை வரையின் நவை பிறக்குமென்பது கருதி வரையானாயினான்' என்று சிருங்கார ரசம் தோன்ற அடியார்க்குநல்லார், சரித்திர நாவலாசிரியர் சாண்டில்யனைப்போல உரையெழுதுவது வியப்பாக உள்ளது.

அரசன் ஆடல்மகள் மாதவிக்கு விலையுயர்ந்த மாலையைப் பரிசளித்தான் என்பதற்கு இவ்வாறு காரணவிளக்கம் தரவேண்டியதில்லை. பாணரும் பாடியல் மகளிரும் இப்படிப் பரிசில் பெறுவது வழக்கம் என்பது அடியார்க்குநல்லார்க்குத் தெரிந்ததுதான். பிறகு இது எதற்கு?

அரும்பதவுரையாசிரியர் உரையைப் படித்த அடியார்க்குநல்லார், மூன்று வகையாகப் பொருள்கண்டு முன்னவர் குழம்பிய குழப்பத்தைத் தெளிவுசெய்திருக்க வேண்டும். இவர் தாமும் தம் பங்கிற்குச் சற்று வேறுபாடான மூன்று வகையில் பொருள் கூறுகிறார்.

1. அரசன், மாதவியுடைய கூத்துக்கும் பாட்டுக்கும் அழகுக்குமேற்ற முறைமையினால் ஒன்றும் வழுவாமல் முறைசெய்தான்.

2. இலைப்பூங்கோதை என்பது தலைக்கோலுக்கு அடையாக வந்தது. 'இலைகள் விரவிய பூக்களால் கட்டிய மாலை அணியப்பெற்ற தலைக்கோல்' என இலைப்பூங்கோதை என்பதனை அடையாகக் கொள்க. ('மாலை யணிந்து' என அடி 122இல் வந்ததால்.)

3. இலைப்பூங்கோதை என்பது அரசன் தன் கழுத்திலணிந்திருந்த பொன்மாலை. அந்த மாலையினால் மாதவியின் தகுதியறிந்து இயல்பில் வழுவாமல் முறைசெய்தான்.

இந்த மூன்று வகையில் அடியார்க்குநல்லார் பொருள்கூறுகின்றார்.

இவ்விரு உரையாசிரியர்களின் உரைவேற்றுமைகளை உள்வாங்கி நாம் 'மெய்ப்பொருள்' காண வேண்டும். மண்ணின் மரபுகளையும் மனங்கொண்டு இதனைக் காணுதல் வேண்டும்.

சங்க கால அரசர்கள் விறலி, பாடினி ஆகிய ஆடல் பாடல் மகளிர்க்கு விலையுயர்ந்த மாலைகளைப் பரிசளித்தமைக்கு எண்ணிறந்த சான்றுகளை எடுத்துக்காட்ட முடியும்.

பாடினி மாலை அணிய
வாடாத் தாமரை சூட்டுவன் நினக்கே (புறம். 319.)

புரிமாலையர் பாடினிக்குப்
பொலந்தாமரைப் பூம்பாணரொடு (புறம். 361.)

வாடா மாலை பாடினி அணியப்
பாணன் சென்னிக் கேணி பூவா
எரிமருள் தாமரைப் பெருமலர் தயங்க (புறம். 364.)

சென்மோ பாடினி நன்கலம் பெறுகுவை (பதிற். 87.)

எரியகைந் தன்ன ஏடில் தாமரை
சுரியிரும் பித்தை பொலியச் சூட்டி
நூலின் வலவா நுணங்கரில் மாலை
வாலொளி முத்தமொடு பாடினி அணிய (பொருந. 159-162.)

சேயிழை பெறுகுவை வாணுதல் விறலி (புறம். 105.)

பாணன் சூடிய பசும்பொன் தாமரை
மாணிழை விறலி மாலையொடு விளங்க (புறம். 141.)

ஒளிதிகழ் முத்தம் விறலியர்க்கு ஈத்து (புறம். 170.)

செல்லா யோதில் சில்வளை விறலி
மலர்ந்த வேங்கையின் வயங்கிழை அணிந்து
மெல்லியல் மகளிர் எழில்நலம் சிறப்பப்
பாணர் பைம்பூ மலைய... (பதிற். 40.)

மின்னிழை விறலியர் நின்மறம் பாட (பதிற். 54.)

புனையிருங் கதுப்பகம் பொலியப் பொன்னின்
தொடையமை மாலை விறலியர் மலைய (பெரும்பாண். 485-486.)

தலைவன் தாமரை மலைய, விறலியர்
சீர்கெழு சிறப்பின் விளங்கிழை அணிய (மலைபடு. 569-570.)

பொன்மாலை மட்டுமின்றி அரசர்கள் விறலியர்க்கு வளம் நிறைந்த குன்றுகளைக் கொண்ட தம் நாட்டையும் மாடமாளிகைகளைக் கொண்ட நகரங்களையும் பரிசாக வழங்குவது உண்டு.

சுகிர்புரி நரம்பின் சீறியாழ் பண்ணி
விரையொலி கூந்தல்நும் விறலியர் பின்வர
ஆடினிர் பாடினிர் செலினே
நாடுங் குன்றும் ஒருங்கீ யும்மே (புறம். 109).

பூவா வஞ்சியும் தருகுவன் ஒன்றோ
வண்ணம் நீவிய வணங்கிறைப் பணைத்தோள்
ஒண்ணுதல் விறலியர் பூவிலை பெறுகென
மாட மதுரையும் தருகுவன் எல்லாம் (புறம். 32.)

விறலியரும் பாணரும் யானைகளையும் பரிசாகப் பெறும் வழக்கம் இருந்தது-

பாடு விறலியர் பல்பிடி பெறுக (பதிற். 43.)

விறலியர் வறுங்கைக் குறுந்தொடி செறிப்பப்
பாணர் உவப்பக் களிறுபல தரீஇ (மதுரைக். 218-219.)

விறலியர்க்குப் பொன்மாலைகளை அக்கால அரசர்கள் பரிசளித்த முறைமை பின்னர், விறலியரின் வழித்தோன்றல்களாக வந்த கணிகையர்க்கும் தொடர்ந்தது. ஆடல்மகள்பால் அரசர்கள் கொண்ட பலவீனத்தால் ஒரு வழக்கமாக உருவாகி, தொன்றுதொட்டு வந்த இந்த நடப்பியலையே 'இயல்பினின் வழாமை' என்று இளங்கோவடிகள் சுட்டிக் காட்டுகின்றார்.

'இலைப்பூங்கோதை' என்றது அரசன் மாதவிக்கு வழங்கிய பொன்மாலை என்று கருதுவதே பொருத்தமாக உள்ளது.

2. தலைக்கோல் எய்தி தலையரங்கேறி

'தலைக்கோ லெய்தித் தலையரங் கேறி' என்பதற்கு அரும்பத வுரையாசிரியர்,

> *தலைக்கோல் எய்தியென்றது-வரிசைக்குத் தக்கபடி தலைக் கோற் பெயர்பெற்றென்றவாறு. தலையரங்கேறி என்றது - முன்னரங்கேறப்பெற்று என்றவாறு*[110]

என்பர். இதற்கு அடியார்க்குநல்லார்,

தலைக்கோல் எய்தியென்றது - வரிசைக்குத் தக்கபடியே தலைக்கோற் பெயர்பெற்றென்றவாறு. தலையரங்கேறி என்றது- முன்னரங்கு முதலிய எல்லா முதன்மையும் பெறுவதற்குக் காரணமாகிய தலையரங்கேறி என்றவாறு[111]

என்று கூறுகின்றார்.

'தலைக்கோ லெய்தித் தலையரங் கேறி' என்பதைத் 'தலையரங் கேறித் தலைக்கோ லெய்தி' என்று முன்பின்னாக மாற்றிப் பொருள் கண்டால், பொருள் வெளிப்படையாக அமையும். மாதவி முதன்முதலாக அரங்கேறிய நிலையிலேயே தலைக்கோல் பெயர் பெற்றனள் என்ற மாதவியின் திறத்தினை உணர்த்துவதாக இவ்வடி அமையும்.

மாதவி தலையரங்கேறுகிறாள் என்ற நிலையிலேயே — அவளது நாடகத் திறத்தின் வரிசையை அளந்து அறிவதற்கு முன்னதாகவே, தலைக்கோல் அதற்குரிய சிறப்பான சடங்குகளுடன் அரங்கில் கொண்டுவந்து பார்வையாளர்முன் வைக்கப்பட்டுவிட்டது. அரங்கேறுவதற்கு முன்னரேயே அவளது தகுதிகள் அளக்கப்பட்டுவிட்டன என்பதையே இது காட்டும். எனவே உரையாசிரியர்கள் கூறிய 'வரிசைக்குத் தக்கபடி தலைக்கோற் பெயர்பெற்று' என்றது உபசார வழக்கு எனலாம்.

3. விதிமுறைக் கொள்கையின்

'விதிமுறைக் கொள்கையின்' என்றது, அரங்கேறித் தன் ஆடல்திறன் காட்டிய கணிகைக்கு முறைசெய்தல் இத்தன்மைத்தாதல் வேண்டும் என்று நாடக நூல்களில் ஒரு விதிமுறை இருந்தது எனத் தெரிகிறது. 'அந்த விதிமுறைக் கொள்கையின்படி' என்பதே இதன் பொருளாகும். இதனையே,

எட்டுக் கடைநிறுத்த ஆயிரத் தெண்கழஞ்சு
முட்டா வைகன் முறைமையின் வழாஅ *(சிலப். 14: 158-159.)*

என்று ஊர்காண்காதையிலும் கூறுவர். இவ்வரிகளை உரையாசிரியர்கள் எடுத்துக்காட்டவில்லை. ஊர்காண் காதையின் இவ்வடிகளுக்கு அடியார்க்குநல்லார் சீவக சிந்தாமணியிலிருந்து மேற்கோள் ஒன்றினை எடுத்தாளுகிறார்.

ஒன்றுமுதல் ஆயிரத்தெண் கழஞ்சு ஈறாக நிச்சயிக்கப்பட்ட முறைமை. 'ஒப்பவொன் றாதி யாக வாயிரத் தோரெட் டீறாச் செப்பி' (சீவக107) என்றார் பிறரும்[112]

என்று அங்கே மேற்கோள் காடடிய சீவகசிந்தாமணி வரிகளை, முதலில்வந்தது அரங்கேற்றுகாதையாதலால் இங்கேதான் கூறியிருக்க வேண்டும். கூற மறந்தனர் போலும்.

4. ஆயிரத்தெண் கழஞ்சு ஒருமுறையாகப் பெற்றனள்

'விதிமுறைக் கொள்கையின் ஆயிரத்தெண் கழஞ்சு ஒருமுறையாகப் பெற்றனள்' என்பதற்கு அரும்பதவுரையாசிரியர்,

இந்நாடகக் கணிகையர்க்குத் தலைவரிசை ஆயிரத்தெண் கழஞ்சு பொன் பரியம் பெறுகை வழக்காதலின். இவளும் ஆயிரத்தெண்கழஞ்சுபொன் பரியம்பெற்றாளென்றவாறு. ஒருமுறையாகப் பெற்றனளென்றது - ஒருநாளைக்குப் பரியமாகவென்று அரசனாற் பெறப்பட்டாள் என்றவாறு. பெறுகை - பெறநினைப்பிடுகையுமாம். ஆயிரங்கழஞ்சு பரியத்திற்கும், எண்கழஞ்சு அழிவுக்குமாக்கி நிச்சயித்து. அதுவே என்றது - அன்று தொடங்கி நாடோறும் அந்தப்படியே பரியமாகவென்றவாறு. அன்றியும், அந்த மாலையென்றுமாம்

என்பர்.

அடியார்க்குநல்லாரும் இதே கருத்தில் உரையெழுதுகின்றார். அரும்பதவுரையாசிரியர் 160ஆவது அடிக்கு உரையெழுதும்போது மேற்கோளாகக் காட்டிய 'முட்டில் பாணரு......பெறுப' என்ற நூற்பாவினை 'ஒருமுறையாகப் பெற்றனள்' என்னும் இந்த இடத்தில் விரித்துரைக்கின்றார்.

இந்நாடகக் கணிகையர்க்குத் தலைவரிசை ஆயிரத்தெண் கழஞ்சு பொன் பரிசம்பெறுகை நூல்வழக்காதலின் இவளும் அவ்வாயிரத்தெண்கழஞ்சு பொன் பரிசம்பெற்றாளென்றவாறு. என்னை? 'முட்டில் பாணரும் ஆடியன் மகளிரும், எட்டொடு புணர்ந்த வாயிரம்பொன் பெறுப' என்றாராகலின். ஒருமுறையாகப் பெற்றனள் - ஒருநாளைக்குப் பரிசமாகவென்று அரசனாற் பெற்றனள் என்க. பெறுகை - நினைப்பிடுகையுமாம். ஆயிரம் பரிசத்துக்கும், எண்கழஞ்சு மெய்ப்போகத்துக்குமாக நிச்சயித்து என்க. அதுவேயென்றது - அன்று தொடங்கி அதுவே பரிசமானது என்க

என்பர்.

முன்னவர் 'பரியம்' என்றதைப் பின்னவர் 'பரிசம்' என்றார். எண்கழஞ்சு என்பதை முன்னவர் இடக்கரடக்கலாக 'அழிவுக்கு' என்றதைப் பின்னவர் வெட்டவெளிச்சமாக 'மெய்ப் போகத்துக்கு' என்றார். 'அதுவே' என்றதற்கு அரும்பத வுரைகாரர், 'அன்றியும், அந்த மாலையென்றுமாம்' என்று கூறிய கருத்தை அடியார்க்குநல்லார் ஒத்துக் கொள்ளாததால் அதைச் சொல்லாமல் விடுத்தார்.

ஆயிரம் கழஞ்சும் எண்கழஞ்சும் என்று தனித்துப் பொன் கொடுக்கவில்லை. அந்த மாலையே ஆயிரத்தெண்கழஞ்சு எடையுள்ளதால் அதுவே பரியம் என்பதையே 'அதுவே' என்ற சொல் குறித்தது என்பதை அரும்பதவுரையாசிரியர் குறிப்பிட்டார். அடியார்க்குநல்லார் 'அதுவே' என்பது அசை (பொருளற்ற சொல்) என்று கருதி அதனை விடுத்தார். 'அதுவே' என்றதை, நாட்டுச்சொல்வழக்கப்படி 'அப்படி முறைசெய்தலே இது' என்றும் கருதலாம்.

முட்டில் பாணரும் ஆடியல் மகளிரும்
எட்டொடு புணர்ந்த ஆயிரம்பொன் பெறுப

'முட்டுப்பாடில்லாத பாணரும் ஆடல்கலை மகளிரும் ஆயிரத்து எட்டுக் கழஞ்சு பொன்னைப் பரிசாகப் பெறுவர்' என்பது இதன் பொருளாகும். இதில், ஆயிரம் பரிசத்துக்கும், எண்கழஞ்சு மெய்ப்போகத்துக்குமாக நிச்சயித்து என்பது கூறப்படவில்லை. இக்கருத்தினை உரையாசிரியர்கள் எங்கிருந்து பெற்றனர் என்பது தெரியவில்லை. நம் இலக்கியப் பரப்பில் இதற்குச் சான்றுகள் இல்லை. ஆடியல் மகளிர்க்கு இவ்வாறு சொல்கிறவர்கள், முட்டில் பாணரும் 1008 கழஞ்சு பெறும்போதும் 'ஆயிரம் பரிசத்துக்கும், எண்கழஞ்சு மெய்ப்போகத்துக்குமாக நிச்சயித்து' என்று கூறமுடியுமா?

பரிசத்துக்கும் மெய்ப்போகத்துக்கும் இத்தனை பொன் என்று வரையறுத்தது உரையாசிரியர் காலத்தின் கருத்தாகலாம். இதனை முற்காலத்துக் கருத்தாகக் கொள்ள முடியுமா?

பரிசம், மெய்ப்போகப்பணம் என்ற வரையறை இல்லையே தவிர, விறலியர்க்கு வரையாது வழங்குதலும் விறலியர்க்குப் பாதுகாவலாய் வரும் பாணரையும் பொன்னால் குளிரவைத்தலும் சங்க கால அரசர் வழக்கமாக இருந்திருக்கிறது என்பதனை மறுக்க முடியாது. இதற்குச் சான்றுகளை மேலே கண்டோம். விறலியர் பாணர் வீட்டுப் பெண்களாகவே இருந்தனர். பாணரின் மகள், உடன் பிறந்தவள் என்னும் இரத்த உறவினராக இருந்தவர்களே விறலியர் என அறிகிறோம்.

வலைவல் பாண்மகன் வாலெயிற்று மடமகள் (ஐங். 48.)

என்று பாணனின் மடமகளாகச் சுட்டப்படுபவள் விறலி என்று கருதலாம். விறலியர் 'பாண்மகள்' என்று அழைக்கப்பட்டதைச் சங்கப் பாடல்களில் காண இம்முடிவுக்கு வரமுடிகிறது.

முள்ளெயிற்றுப் பாண்மகள் இன்கெடிறு சொரிந்த (ஐங்.47.)
அஞ்சில் ஓதி அசைநடைப் பாண்மகள் (ஐங். 49.)
செல்லா மோதில் பாண்மகள் காணியர் (பதிற். 60.)

பாணர்கள் அரசர்களைச் சந்தித்து மீளும்போது அவர்களுக்குப் பெண்டிரைப் புணர்த்திய செயலை ஒரு புறநானூற்றுப் பாடல் சூசகமாகத் தெரிவிக்கிறது.

பாண்முற் றுகநின் நாள்மகிழ் இருக்கை
பாண்முற்று ஒழிந்த பின்றை, மகளிர்
தோள்முற் றுகநின் சாந்துபுலர் அகலம்" (புறம். 29.)

என்ற அடிகள், அரசனின் அத்தாணி மண்டபத்திற்குப் பாணர்கள் வந்துபோனதும் மகளிரின் தோளினை அரசனின் சந்தனம் பூசிய மார்பு முற்றுகை இடட்டும் என்பது, மகளிரைப் புணர்க்கும் பாணரின் செயலைக் குறிப்பால் உணர்த்தும்.

பாணர்கள் தம் பெண்டிரைத் தலைவர்க்கு 'அமர்துணையாக' — அதாவது 'வைப்பாட்டியாக' அமர்த்தியதற்கும் சான்று கிடைத்துள்ளது.

அணைமென்தோள் யாம்வாட அமர்துணைப் புணர்ந்துநீ (கலித். 66.)

இவ்வாறான பாணர்களின் ஒழுக்கமற்ற செயலால், அவர்கள் பொய்யன் எனவும், புலையன் (புல்லிய செயல்செய்ய நாணமின்றித் துணிபவர்) எனவும், 'இழிசினன்' (இழிந்த செயல்புரிவோர்) எனவும் சங்ககாலச் சமூகத்தினரால் வசைபாடப்பட்டனர்.

யாணர் ஊர நின்னினும்
பாணன் பொய்யன் பலசூ ளினனே (ஐங். 43.)

ஒருநின் பாணன் பொய்ய னாக
உள்ள பாணர் எல்லாம்
கள்வர் போல்வர்நீ அகன்றி னோர்க்கே (குறுந். 127.)

பொலிகெனப் புகுந்தநின் புலையனைக் கண்டயாம் (கலித். 68.)

பொய்யோர்த்துப் பாண்தலை யிட்ட பலவல் புலையனை (கலித். 85.)

பிரியாக் கவிகைப் புலையன்தன் யாழின் (கலித். 95.)

பாணர்களின் கையில் யாழ் இருந்ததைப் போலவே தண்ணுமையும் இருந்தது. (நற்றிணை 310) தண்ணுமையாளனை இழிசினன் என்றனர்.

மடிவாய்த் தண்ணுமை இழிசினன் குரலே (புறம். 289.)

இவ்வாறு பாணர்கள் இழிசினர் என இகழப்பட்டதற்குப் பழைய பாடல்களில் பல சான்றுகளைக் காணலாம்.

உண்மையில் பாணர்கள் பெருமை சார்ந்த தமிழ்த் தொல்குடி மரபினர் ஆவார்.

துடியன் பாணன் பறையன் கடம்பன்என்று
இந்நான்கு அல்லது குடியும் இல்லை (புறம். 335.)

என்ற புறநானூற்றுப் பாடலடி தொன்மையான குடிகள் நான்கு என்று கூறுவதில் பாணரும் அடங்குவர்.

தமிழ் மண்ணில் பழம்பெருமையும் உயர்வும் கொண்ட நான்கு பூக்கள், நான்கு உணவுகள், நான்கு குடிகள் என்று பட்டியலிடும் மாங்குடி மருதனாரின் இப்பாடலில் பழமையான தமிழ்க் குடிகள் துடியன், பாணன், பறையன், கடம்பன் ஆகிய நான்கு குடிகளையே கூறும்.

இங்குக் 'குடி' என்றது, ஆதியில் மனித இனம் சமூகமாகக் கூடிக் குடும்பமாக வாழத்தொடங்கிய 'பழங்குடி' என்ற பொருளைத் தரும். இதை இங்குச் சற்று விளக்கமாக அறிதல் தேவையாகும்.

1. *துடியன்:* 'துடி' என்ற கருவி வேட்டைச் சமூகத்தில் விலங்குகளை வெருவி விரட்டப் பயன்பட்ட இசைக்கருவி. துடியை இயக்கி வேட்டையாடிய மக்களே தமிழ் மண்ணில் முதன்முதலாகக் குடும்பமாகக் கூடி வாழத் தலைப்பட்ட ஆதித்தமிழர் ஆவார். வில்லோரான வேட்டுவர் பயன்படுத்திய இசைக்கருவி துடியாகும். "**வில்லோர் குறும்பிற் றதும்பும், வல்வாய்க் கடுந்துடிப் பாணியும் கேட்டே**" (அகம்.261.) என்பது இதற்குச் சான்று. "துடிய பாண பாடுவல் விறலி" (புறம்.280.) எனத் துடியர் வருவதும் காணலாம். முன்னர்த் துடியர் எனப்பட்டவர்தான் பின்னர்ப் பொருநர் ஆயினர். பொருநரின் இசைக்கருவி தடாரி என்னும் இருமுகப்பறையான துடி (உடுக்கு) என்பதால் இவ்வாறு கருதலாம்.

2. *பாணன்:* வேட்டைக் கருவிகளில் வளர்ச்சி நிலையில் உருவாக்கப்பட்ட வில்லின் நாணை இசைத்து 'யாழ்' என்னும் இசைக்கருவியை உருவாக்கிய இனத்தவரான 'பாணன்' குடியினர் (பெரும்பாண்182) தமிழ் மண்ணில் இரண்டாவது குடியினராக அமைந்தனர்.

3. *பறையன்:* 'பறை' என்றது கூத்துக்குப் பயன்பட்ட 'முழவு'. கலைநயத்தோடு தகவல் தொடர்பு கொண்ட கூத்துக்கலையை உருவாக்கி உயர்ந்த **கூத்தரே** 'பறையன்' குடியினர் எனப்பட்டனர். தொல்காப்பியர் காலத்திற்கு முன்னதாகக் கூத்தர் (பறையர்) பாணரினும் சமூகத்தில் முதலிடத்தைப் பெற்றனர். தமிழர் இல்வாழ்க்கையில் ஊடல்தீர்க்கும் வாயில் தரத்தில் பாணரினும் மிகுந்த உரிமையும் சமூக மரியாதையும் பெற்றனர். 'தொல்லவை உரைத்தலும் நுகர்ச்சி ஏத்தலும், பல்லாற்றானும் ஊடலின் தணிதலும், உறுதி காட்டலும் அறிவுமெய் நிறுத்தலும், ஏதுவின் உணர்த்தலும் துணிவு காட்டலும், அணிநிலை உரைத்தலும் கூத்தர் மேன' என்றாற்போல் பாணர்க்குச் சொல்லப்படவில்லை. கூத்தரின் இச்சிறப்புநிலை கருதியே, மூன்றாவது குடியினரான கூத்தரை(பறையரை)ப் பாணருக்கு முன்கொண்டு, '**கூத்தரும் பாணரும் பொருநரும் விறலியும்**' என்ற வரிசையில் வைப்புமுறை கொண்டார் தொல்காப்பியர். (எல்லார்க்கும் முந்தியவரான துடியர் தொல்காப்பியர் காலத்தில் பொருநர் என்று சுட்டப்பட்டு மூன்றாம் நிலையாயினர் என அறிகிறோம்.)

4. *கடம்பன்:* 'கடம்' என்றால் காடு, தோட்டம், வயல் என்று பொருள்படும். காடு கொன்று கழனியாக்கியவர்கள் கடம்பர்கள்; உழவு என்னும் அறிவியலைத் தமிழுலகிற்கு அறிமுகம் செய்தவர்கள். பின்நாளில் இவர்கள் '**பள்ளர்**' எனப்பட்டனர். நிலத்தை உழவுகட்டையால் பள்ளமிட்டுப் பயிர்செய்ததால் 'பள்ளர்' என்று அழைக்கப்பட்டனர். கழைத்தட்டையும் தூம்பும் குழலும் இவர்களுக்குரிய ஆதி இசைக்கருவிகள் ஆயின.

இந்நால்வகை ஆதிக் குடிகள் தமிழில் இசையையும் நாடகத்தையும் வளர்த்த பெருமக்கள் ஆவர். இப்பழங்குடியின் குருதிவழி வந்தோரே இன்றும் இசைக்கலையிலும் நாடகக் கலையிலும் 'கல்லாமல் பாகம்படும்'

திறனாளிகளாக இருப்பதைக் காணலாம். தமிழ்ச் சமூகத்தின் வேர்களான இவர்கள் பின்னாளில் அயலவர் சூழ்ச்சியால் கீழ்நிலைக்குத் தள்ளப்பட்டனர்.

"பார்ப்பானுக்கு மூத்தவன் பறையன், கேட்பாரில்லாமல் கீழ்சாதியானான்" என்றொரு பழமொழி உண்டு. இது புதைக்கப்பட்ட பல மர்மங்களை உணர்த்தும் பழமொழியாகும். ஆதியில் வழிபாட்டுத் தளங்களில் குருமார்களாக இருந்தவர்கள் பறையர் இனத்தவர் என்ற உண்மையினையே இது உணர்த்துகின்றது. முருகனுக்கு வெறியாட்டு நிகழ்த்தி வழிபாடு செய்த வேலன், 'இன்னியம்' என்ற முழவுப் பறையை இயக்கிய தொல்பறையன் ஆவான். இதற்குச் சங்க இலக்கியங்களில் பல சான்றுகளைக் காணலாம்.[113] அந்த 'வேலன்' இன்றைக்கு எங்கே போனான்? சிந்திக்க வேண்டும்.

மேற்சுட்டிய நால்வகைக் குடியினருள் பாணர் தம் வீட்டு மகளிரான விறலியரை அரசர், தலைவர் முதலானவரோடு கூட்டிய இழிசெயலால் இழிசினர் ஆயினர்.

மன்னன் மாதவியை 'மெய்ப்போகம்' துய்த்தானா?

சங்ககால விறலியர் வழிவந்தவரே சிலப்பதிகாரக் காலத்துக் கணிகையர் குலத்தவர் ஆவர்.

அரசர்கள் கணிகையர்க்குத் தலைக்கோல் வழங்கும் சாக்கில் 1008 கழஞ்சுப் பொன்மாலை கொடுத்ததோடு அமையாது, அவர்களுக்குக் கூடார வண்டி, பல்லக்கு, மாணிக்கம் பதித்த கட்டில் முதலியன கொடுத்துப் பூம்பொழில்களில் அவர்களை மெய்தொட்டுப் புணர்ந்து மகிழ்ந்தனர். சாமரைக் கவரி, தங்க வெற்றிலைப் பெட்டி, உடைவாள் கொடுத்துக் கணிகையரை வளமுடன் வாழவைத்த செய்தியை ஊர்காண் காதையில் காணலாம்.

> ***வையமும் சிவிகையும் மணிக்கால் அமளியும்***
> ***உய்யா னத்தின் உறுதுணை மகிழ்ச்சியும்***
> ***சாமரைக் கவரியும் தமனிய அடைப்பையும்***
> ***கூர்நனை வாளும் கோமகன் கொடுப்பப்***
> ***பெற்ற செல்வம் பிறழா வாழ்க்கைப்***
> ***பொற்றடி மடந்தையர் புதுமணம் புணர்ந்து*** (சிலப்.14:126-131.)

அரசர் கணிகையரை மெய்தொட்டுத் தழுவி 'உறுதுணை மகிழ்ச்சி' உற்றதற்கு இது சான்று.

சங்க காலப் பாணர்கள் விறலியரை அரசரோடு கூட்டுவித்த செயலைச் சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் கணிகையர்குல முதுபெண்டிர் பின்பற்றினர் என்று தெரிகிறது. அடுத்தநாள் நிகழ்வாகச் சொல்லப்படும், நகரநம்பியர் திரிதரும் மறுகில் 'மாலை வாங்குநர் சாலும் நம் கொடிக்கு' என்று மாதவியை விலைகூறுவதையும், கோவலன் அதை வாங்க, அவனை மாதவியுடன் புணர்ப்பதையும் காண, இது பழங்காலப் பாணர் செயலின்

தொடர்ச்சி என்றே கருதத் தோன்றுகிறது. எனவே உரையாசிரியர்கள், 'ஆயிரம் பரிசத்துக்கும், எண்கழஞ்சு மெய்ப்போகத்துக்குமாக நிச்சயித்து என்க' என்று கூறுவது ஏற்புடைய கருத்தே என முடிவுக்கு வரலாம்.

இரவின் கடையாமத்தில் தலைக்கோல்தானம், பசும்பொன்மாலை பரிசளித்தல் முதலியன முடிந்தபின், அன்றைய வழக்கப்படி அன்றிரவே மன்னன் மாதவியை மெய்ப்போகம் கொண்டான்.; தலைக்கோல் பெற்ற மகிழ்ச்சியில் சிறுமி மாதவியும் உடன்பட்டாள் எனக் கருத இடமுண்டு.

அவ்வாறாயின்...

'மணிமேகலை மன்னன் மகளா? கோவலன் மகளா?'

இக் கேள்வி வக்கிரமானது. ஆனால், உரையாசிரியர்களின் கருத்துப்படி எண்கழஞ்சு மெய்ப்போகத்துக்கு நிச்சயித்து அன்றிரவே மாதவியை அனுபவித்தான் எனக் கொள்வோமானால், இக்கேள்வி எழுவதைத் தவிர்க்க முடியாது.

யாண்டு சில வாழ்ந்திருந்தும் கோவலன்-கண்ணகி தம்பதியர்க்குக் குழந்தைப்பேறு இல்லை. கோவலன் மாதவியோடு உடனுறைந்த காலம் நீண்டிருந்தும், மணிமேகலை ஒருத்தி தவிர வேறு குழந்தைப்பேறு கோவலன்-மாதவி தம்பதியினர்க்கு இல்லை. இதையெல்லாம் கணக்கில் எடுத்துக் கணித்தால், **மணிமேகலை சோழ மன்னனின் மகள் என்று கருதுவதைப் பிழை எனக் கூறமுடியாது.**

மாதவி மணிமேகலையை ஈன்ற நாளில், சோழ வேந்தன் அவளுக்கு விழுப்பமான சிறப்புகள் செய்தான். மாதவி குழந்தை ஈன்றாள் என்பதில் மன்னனுக்கு என்ன அக்கறை? இது சிந்திக்கத்தக்கது.

> ***வேந்துறு சிறப்பின் விழுச்சீர் எய்திய***
>
> ***மாந்தளிர் மேனி மாதவி மடந்தை*** (சிலப். 15: 21-22.)

சிலப்பதிகாரக் கதையின் தொடர்ச்சியாக வரும் மணிமேகலையில், மலர்கொய்யச் சென்ற மணிமேகலை பூம்பொழிலில் தன்பணியில் கருத்தைச் செலுத்தாமல், சோழ இளவரசன் உதயகுமரன் வரும் தேரொலியைச் செவிமடுத்து, "உதயகுமரன் என்மேல் காதல் உள்ளத்தான் என வயந்தமாலை மாதவிக்கு ஒருநாள் சொன்ன மொழியை நான் கேட்டேன்-

> ***ஆங்கவன் தேரொலி போலும், ஆயிழை!***
>
> ***ஈங்கென் செவிமுதல் இசைத்தது என்செய்கென்?*** (மணி. 4: 83-84.)

என்று தோழி சுதமதிக்கு உரைப்பதும், பளிக்கறை புகுந்து பதுங்குதலும் முதலான அவள் செயல்கள் ஆராயத்தக்கவை. 'மணிமேகலை-உதயகுமரன் காதல்' அதற்குமுன்னரே அரும்பிவிட்டிருந்தது. அது மாதவி முதலியோரால் கண்டிக்கப்பட்டது என்பதையே மணிமேகலையின் இச்செயல்கள் காட்டும்.

மு.வ.வின் 'நெஞ்சில் ஒரு முள்' புதினத்தில், கதைநாயகி வடிவு, திருமணத்தின்பின் ஒரு சூழலில், முன்னர்க் காதலித்த காதலன்

பலராமனோடு கூடிக் கருவுற்றுப் பிறந்த மகனும் (கண்ணழகன்), அதே காதலனின் மகளும் (அன்பரசி) மனம் ஒன்றிய காதலர்களாக ஆவதும், அன்பரசி பலராமனின் மகள் என்பது தெரியாத நிலையில் அவர்களின் காதலுக்கு வடிவு மனமார ஆதரவு தருவதும், ஒரு சூழலில், அக் காதலிணையர் (கண்ணழகன்-அன்பரசி) அண்ணன்-தங்கை உறவினர் என்ற உண்மையை நாயகி வடிவு அறியும்போது அவளுக்குள் நிகழும் மனப்போராட்டம் இங்கு ஒப்புநோக்கத்தக்கது. அவர்கள் காதலை நீரூற்றி வளர்த்த அவளே, திருமணம் கூடாது என்று தடுக்கிறாள். ஏன் அம்மா? என்று மகன் கேட்கும் கேள்விக்குப் பதில் கூறமுடியாமல் நெஞ்சில் முள் உருத்துகிறது.. இதுபோலத்தான் மாதவிக்கும் உருத்தல் இருந்திருக்கும். அதனால்தான், தன் மகள் மணிமேகலையை உதயகுமரனின் காதலில் விழாமல் தடுக்கிறாள்; கணிகையர் வழக்கினை மேற்கொள்ளவும் மறுக்கிறாள். மகளின் கூந்தலை மழித்துப் புத்த மதத்தில் சேர்த்துவிடுகிறாள். அவள் தானும் புத்தமதத் துறவியாகிறாள்!

கோவலன்மீது கொண்ட பெருங்காதலால் மாதவி இவ்வாறு நடந்துகொண்டாள் என்பர். மாதவியின் இச்செயல்கள் நெஞ்சில் ஒரு முள்ளால் நிகழ்ந்தவை. இவை ஆழமாக ஆராயத்தக்கன.

அடிக்குறிப்புகள்

1. கழகத் தமிழ் அகராதி, (1969), ப.519.
2. நச்சி. (உரை ஆ.), பத்துப்பாட்டு மூலமும் நச்சினார்க்கினியருரையும், (1986), ப.643.
3. எஸ்.வையாபுரிப்பிள்ளை, தமிழ் இலக்கிய சரிதத்தில் காவிய காலம், (1991), பக்.81–82.
4. யோகி சுத்தானந்த பாரதியார், மு.நூ., ப.80.
5. உ.வே. சாமிநாதையர் (பதி.ஆ.), கொங்குவேளிர் பெருங்கதை, (1968), ப.31.
6. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.71.
7. ச.வே. சுப்பிரமணியன், அடியார்க்குநல்லார் உரைத்திறன், (1976), ப.166.
8. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.71.
9. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.72.
10. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.116.
11. அரும்பதவுரையாசிரியர் உரைமேற்கோள் நூற்பா, எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.146.
12. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.166.

13. நச்சினார்க்கினியர், பத்துப்பாட்டு மூலமும் உரையும், (1986), ப.397.

14. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.166.

15. யோகி சுத்தானந்த பாரதியார், மு.நூ., ப.81.

16. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.72.

17. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.117.

18. அடியார்க்குநல்லார் உரை மேற்கோள் நூற்பா, எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.117.

19. ப.சம்பந்த முதலியார், நாடகத்தமிழ், (1962), ப.78.

20. K.Bharata Iyer, Kathakali, The Sacred Dance Drama of Malabar, Quoted from Enakshi Bhavani's The Dance in India, (1970), p.40.

21. வீ.ஆறுமுகம், 'தெருக்கூத்து', யாத்ரா (மார்ச்-ஏப்ரல் 1980), ப.5.

22. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.73.

23. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), மேலது, ப.117.

24. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), மேலது, ப.73.

25. அடியார்க்கு நல்லார் (உரை ஆ.), மேலது, ப.117.

26. 'நூல்', அடியார்க்குநல்லார் உரைமேற்கோள் நூற்பா, சிலப். அரங். 130.

27. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.73.

28. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), மேலது, ப.118.

29. க.சி. கமலையா (க.ஆ.), 'மாதவி அரங்கேறினாள்', மு.நூ. ப.201.

30. கோ.கருணாகரன், அரங்கேற்றுகாதையில் நாடகக் கூறுகள், முற்சுட்டிய ஆய்வேடு, ப.173.

31. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.73.

32. அடியார்க்குநல்லார் உரைமேற்கோள் நூற்பாக்கள், மேலது, ப.118.

33. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), மு.நூ., ப.379.

34. பெருஞ்சொல்லகராதி, தொகுதி மூன்று, (1992), ப.63.

35. மேலது, தொகுதி நான்கு, (2002), ப.473.

36. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), மேலது, ப.73.

37. மேலது, ப.202.
38. அரும்பதவுரையாசிரியர் உரைமேற்கோள் நூற்பா, மேலது, ப.203.
39. வீ.ப.கா.சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், முதல் தொகுதி, (1992), ப.110.
40. ப.சம்பந்த முதலியார், நாடகத்தமிழ், (1962), ப.41.
41. K.Bharata Iyer, Kathakali, The Sacred Dance Drama of Malabar, Quoted from Enakshi Bhavani's The Dance in India, (1970), p.40.
42. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., பக்.73-74.
43. வீ.ஆறுமுகம், 'தெருக்கூத்து', யாத்ரா (மார்ச்-ஏப்ரல் 1980), ப.6.
44. அன்பு வேலாயுதம் (க.ஆ.), 'இன்றைக்கு யார் ராஜபார்ட்?', ஆனந்த விகடன், (27.04.97), பக்.15-16.
45. கிருஷ்ணய்யர் (க.ஆ.), 'தெருக்கூத்து', வாசுதேவன் (மொ.பெ.ஆ.), வைகை, (சூன் 78), ப.6.,
46. வீ.ப.கா.சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், முதல் தொகுதி, (1992), ப.129.
47. வீ.ப.கா.சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், முதல் தொகுதி, (1992), ப.130.
48. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.74.
49. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), மேலது, ப.119.
50. பதி.ஆ. பெயரில்லை, பெருஞ்சொல்லகராதி, தொகுதி-1, (1988), பக்.214-215.
51. வீ.ப.கா.சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், இரண்டாம் தொகுதி, (1994), ப.209.
52. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), மு.நூ., பக்.74-75.
53. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), மு.நூ., ப.119.
54. கழகத் தமிழ் அகராதி, 1968, பக்.801-802.
55. பதி.ஆ. பெயரில்லை, பெருஞ்சொல்லகராதி, தொகுதி-1, (1988), ப.213.
56. வீ.ப.கா.சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், முதல் தொகுதி, (1992), ப.34.
57. வீ.ப.கா.சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், முதல் தொகுதி, (1992), ப.35.
58. மது.ச.விமலானந்தம், தமிழ் இலக்கிய வரலாறு, (1979), ப.511.
59. மு.சுப்புலெட்சுமி, தமிழில் இசைநாடகங்கள், முனைவர் பட்ட ஆய்வேடு, மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம், (1994), பக்.48-57.
60. அ.அறிவுநம்பி, தமிழகத்தில் தெருக்கூத்து, (1986), ப.43.
61. திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சி, கட்டியக்காரன் வரவு.

62. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), மு.நூ., ப.156.

63. பதி.ஆ. பெயரில்லை, பெருஞ்சொல்லகராதி, தொகுதி-1, (1988), ப.214.

64. வெ.மு. ஷாஜகான் கனி, முற்சுட்டிய ஆய்வேடு, ப. 106.

65. சே.ச. செல்லத்துரை, *தென்னக இசையியல்,* (1984), பக். 93-94.

66. வீ.ப.கா.சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், முதல் தொகுதி, (1992), ப.35.

67. இளைய பத்மநாதன் (க.ஆ.), 'சிலப்பதிகாரம் கூறும் மூவகை எழினி', கட்டியம், (சன, ஜூன் 2003), ப.39.

68. 'நூல்', அடியார்க்குநல்லார் உரைமேற்கோள் நூற்பா, மு.நூ., ப.117.

69. ந. முத்துசாமி, 'நடேசத்தம்பிரானின் தெருக்கூத்து', வைகை (நவம்பர் 77), ப.8.

70. பேராசிரியர் (உரை ஆ.), தொல். பொருள். செய்யு. 239.

71. உ.வே.சாமிநாதையர், 'நாடக இலக்கியம்', நினைவு மஞ்சரி, (1953), பக்.44-45.

72. மயிலை சீனி. வேங்கடசாமி, 'மறைந்துபோன நாடகத் தமிழ் நூல்கள், ஆறு.அழகப்பன் (தொகு.ஆ.), நாடக விருந்து, (1972), ப.27.

73. பேராசிரியர் (உரை ஆ.), தொல். பொருள். செய்யு. 180.

74. மேலது.

75. யோகி சுத்தானந்த பாரதி, மு.நூ., ப.82.

76. ஜான் ஆசிர்வாதம், *தமிழர் கூத்துக்கள்,* (1985), ப. 115.

77. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), மு.நூ., ப.75.

78. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), மு.நூ., ப.119.

79. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), மு.நூ., பக்.449-450.

80. அடியார்க்குநல்லார் உரைமேற்கோள் நூற்பா, மு.நூ., ப.104.

81. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), மு.நூ., ப.105.

82. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), மு.நூ., ப.63.

83. மேலது., ப.75.

84. மேலது, ப.64.

85. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), மு.நூ., ப.75.

86. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), மு.நூ., ப.119.

87. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), மு.நூ., ப.59.

88. வீ.ப.கா.சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், முதல் தொகுதி, (1992), ப.359.

89. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), மு.நூ., ப.75.
90. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), மு.நூ., பக்.119-120.
91. மேலது, ப.233.
92. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), மு.நூ., ப.222.
93. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), மு.நூ., ப.120.
94. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), மு.நூ., ப.75.
95. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), மு.நூ., ப.76.
96. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), மு.நூ., ப.120.
97. வீ.ப.கா.சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், இரண்டாம் தொகுதி, (1994), ப.233.
98. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), மு.நூ., ப.76.
99. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), மு.நூ., ப.120.
100. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர் (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.76.
101. கழகத்தமிழ் அகராதி, (1969), ப.692.
102. சா.கணேசன், 'பரதம்-அதன் முத்திரைகள்', கையேடு, இரண்டாம் உலகத்தமிழ்க் கருத்தரங்கு மலர், (1968), ப.65.
103. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), மு.நூ., ப.20.
104. பெ.தூரன், 'தெருக்கூத்து', நாடகக் கலைக்களஞ்சியம், (1953), ப.20.
105. இரா.சாரங்கபாணி (பதி.ஆ.), சங்க இலக்கியப் பொருட்களஞ்சியம், தொகுதி - 1, (1986), ப.187.
106. Tamil Lexicon, Vol.I, University of Madras, (1936), p.259.
107. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), மு.நூ., ப.189.
108. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர் (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.76.
109. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர் (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.120.
110. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர் (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.76.
111. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர் (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.120.
112. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), மு.நூ., ப.379.
113. அகம்.98, அகம்.138; நற்.322; மதுரைக் 611-612.

மணமனை புகுதல்

அரங்கேற்றுகாதையில் சொல்லப்படும் காப்பியக் கதைப்பகுதி இதுவாகும்.

'யாண்டுசில கழிந்தன—இற்பெருங் கிழமையிற், காண்டகு சிறப்பிற் கண்ணகி தனக்கென்' என முற்றுப்பெற்ற மனையறம்படுத்த காதையின் கதை இங்கேதான் தொடர்கிறது. இளங்கோவடிகள்,

நூறுபத்து அடுக்கி எட்டுக் கடைநிறுத்த
வீறுயர் பசும்பொன் பெறுவதுஇம் மாலை
மாலை வாங்குநர் சாலும்நம் கொடிக்கென
மானமர் நோக்கியோர் கூனிகைக் கொடுத்து
நகர நம்பியர் திரிதரு மறுகில்
பகர்வனர் போல்வதோர் பான்மையின் நிறுத்த
மாமலர் நெடுங்கண் மாதவி மாலை
கோவலன் வாங்கிக் கூனி தன்னொடு
மணமனை புக்கு மாதவி தன்னோடு
அணைவுறு வைகலின் அயர்ந்தனன் மயங்கி
விடுதல் அறியா விருப்பினன் ஆயினன்
வடுநீங்கு சிறப்பின்தன் மனையகம் மறந்தென் (அரங்164-175)

என்னும் பன்னிரண்டு அடிகளில் கூறி அரங்கேற்றுகாதையை நிறைவு செய்கின்றார். இது சிக்கலில்லாத எளிய பகுதியாகத் தோன்றும். எனினும் இங்கும் சில பூடகமான புதிர்கள் உள்ளன.

1. 'மானமர் நோக்கி' என்பது யார்? மாதவியா? அவள் தாய் சித்திராபதியா? கூனியா?
2. 'ஓர் கூனி' என்றது, யாரோ ஒரு கூனியா? மாதவியின் தோழி வசந்தமாலையா?
3. 'பகர்வனர் போல்வதோர் பான்மை' என்றது விலைபகர்தலா? பகர்தல் போன்றதா?
4. 'மணமனை' என்றது திருமணமா? மணங்கமழும் பள்ளியறையா?
5. 'தன் மனையகம்' என்றது தன் மனைவி கண்ணகியையா? அவன் இல்லத்தாரையா?

— இவ்வையங்களை இங்குத் தெளிவுறுத்தல் வேண்டும்.

'வீறுபெறு பசும்பொன் பெறுவது இம்மாலை'

அரும்பதவுரையாசிரியர் அரங்கேற்றுகாதையின் 164ஆவது அடிமுதல் 169 அடி வரையிலும் உள்ள ஆறு அடிகளுக்கு,

> *நூறுபத்தடுக்கி... பான்மையினிறுத்தவென்றது – இப்பொன் தந்து இம்மாலை வாங்குவான் மாதவிக்கு மணவாளப்பிள்ளை யாவனென்று சொல்லி மான்விழிபோன்ற நோக்கினை யுடையாளோர் கூனிகைக் கொடுத்து நகரியிற் பெருந்தெருவிலே விலைக்கு விற்பாரைப் போல்வதோர் பண்பினால் நிறுத்தவென்றவாறு. இவளுக்குப் பரியமென்னாதே மாலைக்குப் பரியம் என்றது இடக்கரடக்கு. வீறுயர் பசும்பொன் – மாற்றற்ற பசும்பொன். இம்மாலை இராசாவின் பக்கற்பெற்ற பச்சைமாலை*[1]

என்று பொருளுரைக்கின்றார்.

அரசனால் வழங்கப்பட்ட மாலை என்பதால் அது உயர்ந்த வகைப் பொன்னால் ஆனதாகவே இருக்கும் என்ற கருத்தில் 'வீறுபெறு பசும்பொன் பெறுவது' என்றார் இளங்கோவடிகள். 'மாற்றற்ற பசும்பொன்' என்று அரும்பதவுரைகாரர் கூறுவது பொருள் குழப்பம் தருவதாக உள்ளது. பொன்னின் தரத்தினை 'மாற்று' (மாத்து) என்னும் அலகால் மதிப்பிடுவர். 'மாற்றற்ற' என்றால் மாற்று இல்லாத என்று பொருள்படும். 'மாத்துக்குறையாத (மாற்றுக்குறையாத) தங்கம்' என்பதுதான் சொல்வழக்கு. 'மாற்றற்ற பசும்பொன்' என்பது பிழை; அன்றி, 'இதற்கு மாற்று (பதிலி) வேறு இல்லை' என்ற பொருளில் 'மாற்று அற்ற பசும்பொன்' என்று கொண்டால், அது சரியே.

அடியார்க்குநல்லார் இவ்வரிகளுக்கு,

> *நூறுபத் தடுக்கி எட்டுக்கடை நிறுத்தவென்றது – நூற்றைப் பதின்மடங்காக அடுக்கி அதன் கடைக்கண்ணே எட்டை நிறுத்தின என்றவாறு. 'வீறுயர் பசும்பொன்...... நிறுத்தவென்றது – வீறுபெற்றுயர்ந்த பசும்பொன்னை விலையாகப் பெறுவது இம்மாலை; இம்மாலை பெற்ற பொன்தந்து இதனை வாங்கிச் சூடுநர் மாதவிக்கு மணமகனாதல் அமையுமென்று சொல்லி மான்போன்ற நோக்கினையுடையாளோர் கூனிகைக் கொடுத்து நகரியிற் பெருந்தெருவிலே விலைக்கு விற்பாரைப் போல்வதொரு பண்பினால் நிறுத்தவென்றவாறு. இவளுக்குப் பரிசமென்னாது மாலைக்குப் பரிசமென்று மிகுத்துக் கூறினார். வீறுயர் பசும்பொன் – மாற்றால் உயர்ச்சிபெற்ற பசியபொன்; ஆவது கிளிச்சிறை. மாலை – அரசன்பாற் பெற்ற பசும்பொன் மாலை. இது படிக்கட்டளை*[2]

என்பர்.

அரும்பதவுரையாசிரியர் 'மாற்றற்ற பசும்பொன்' என்று கூறியது பொருள் மயக்கம் தந்ததால், 'மாற்றால் உயர்ச்சி பெற்ற பசியபொன்' என்று அடியார்க்குநல்லார் தெளிவுறக் கூறினார். 'கிளிச்சிறை' என்றது நால்வகைப் பொன்களில் உயர்வான பொன் ஆகும். 'படிக்கட்டளை' என்றால் முறைமை

என்று பொருள்படும். 'இவளுக்குப் பரியமென்னாதே மாலைக்குப் பரியம் என்றது இடக்கரடக்கு' என்றார் முன்னவர். 'இவளுக்குப் பரிசமென்னாது மாலைக்குப் பரிசமென்று மிகுத்துக் கூறினார்' என்றார் பின்னவர். 'மாலைக்குப் பரிசம்' என்று இளங்கோவடிகள் எங்கே கூறினார்?

இரு உரையாசிரியர்களின் இந்த விளக்கம் தேவையற்றது.

'நூறுபத்து அடுக்கி எட்டுக் கடைநிறுத்த வீறுபெறு பசும்பொன் பெறுவது இம்மாலை' என்பது, ஆயிரத்தெட்டுக் கழஞ்சு மதிப்புடைய ஒளிபெறும் பசும்பொன்னால் ஆனது இந்த மாலை என்று மாலையின் பெருமையை எடுத்துக்கூறியதாகும்.

இப்படிக் கூறியது யார்? நூலாசிரியரா? அவர் கூறினார் என்று கொண்டால் கூறியது கூறல் குற்றமாகிவிடும். ஏனெனில்,

விதிமுறைக் கொள்கையின் ஆயிரத்தெண் கழஞ்சு
ஒருமுறை யாகப் பெற்றனள் அதுவே

என்று இதன் முன்னர்க் கூறிய நூலாசிரியர் திரும்பவும் இவ்வாறு கூறினார் எனக் கொள்ளுதல் ஏற்புடையதன்று. பிறகு இது யார் கூற்று? இதனை உரையாசிரியர்கள் விளக்கவில்லை.

நூறுபத்து அடுக்கி எட்டுக் கடைநிறுத்த
வீறுயர் பசும்பொன் பெறுவதுஇம் மாலை
மாலை வாங்குநர் சாலும்நம் கொடிக்கு

என்ற மூன்று அடிகளில் உள்ள செய்தி முழுவதும் ஒருநபர் கூற்றாகும். இதனை யார் கூறினார்? மாதவியா? மாதவி என்று கொண்டால், 'சாலும் நம் கொடிக்கு' என்பதிலுள்ள 'நம்' என்ற சுட்டுப் பொருந்தாதே! எனவே, மாதவி அல்லாத – ஆனால் மாதவியைச் சார்ந்த ஒருவர் கூறியதாகக் கொள்வதே தக்கதாகும். அது யார்? மாதவியின் அன்னையாக இருக்குமா? அல்லது கூனியா?

இதனைப் பின்னர்த் தெளிவுறுத்துவோம்.

'மாலை வாங்குநர் சாலும் நம்கொடிக்கு'

'மலை வாங்குநர் சாலும் நம்கொடிக்கு' என்பதற்கு அரும்பதவுரைகாரர், 'இம்மாலை வாங்குவான் மாதவிக்கு மணவாளப்பிள்ளை யாவன்' என்று பொருள்கூறினார். அடியார்க்குநல்லார், 'இம்மாலை பெற்ற பொன்தந்து இதனை வாங்கிச் சூடுநர் மாதவிக்கு மணமகனாதல் அமையும்' என்றார். 'சாலும்' என்பதற்கு 'மணமகன்' என்றே இருவரும் பொருள்கொண்டனர்.

'சாலுதல்' என்ற சொல்லுக்கு நிறைதல், ஒவ்வுதல், பொருந்துதல் என்று கழகத் தமிழகராதி பொருள்கூறுகிறது.[3] மிகுதியான விலையுடைய இம்மாலையை வாங்கும் செல்வமிகுதி உடையவரே நம் கொடி போன்றவளான மாதவிக்குப் பொருத்தமானவர் என்ற பொருளைத் தருவதாக உள்ளது இத்தொடர். ஆனால், இரண்டு உரையாசிரியர்களுமே

'மணவாளப்பிள்ளை', 'மணமகன்' என்று பொருள்கொண்டு, மாதவிக்கு மாப்பிள்ளை தேடுவதில் மிகுந்த அக்கறை எடுத்துக்கொள்கின்றனர்.

'மாலை வாங்குநர் சாலும் நம்கொடிக்கு' என்பது வெளிப்படச் சொல்லி முழங்கிய கூற்றாக இருக்க வாய்ப்பில்லை. அப்படி வெளிப்பட முழக்கமிட்டால் அது நாகரிகமற்ற செயலாகிவிடும். இது மெல்லிய குரலில் கிசுகிசுத்த கூற்று என்றே தோன்றுகிறது. அவ்வாறெனில்...

யார் கூற்று? யாரிடம்? இதனைப் பின்னர்த் தெளிவுறுத்துவோம்.

'மான்அமர் நோக்கி' — யார்?

'பின்னர்த் தெளிவுறுத்துவோம்' என்று நாம் முன்னர்க் கூறியதற்கெல்லாம் 'மானமர் நோக்கி' என்றது யாரை? என்ற வினாவுக்கு விடை கிடைக்கும்போது தெளிவு பிறக்கும்.

இரண்டு உரையாசிரியர்களுமே 'மானமர் நோக்கி' என்றதற்கு, 'மான்விழிபோன்ற நோக்கினை யுடையாளோர் கூனி' என்றனர். மானமர் நோக்கி என்று இளங்கோவடிகள் கூனியையே சுட்டினார் என்பது உரையாசிரியர்களின் கருத்து. இதனை ஏற்க முடியாது. காரணம்...

1. 'மானமர்நோக்கி ஓர் கூனிகைக் கொடுத்து' என்ற வாக்கியத்தில் மானமர் நோக்கி என்பது எழுவாயாக நிற்றல் வெளிப்படை.
2. 'கூனி' என்பவள் மாதவியின் சேடிப்பெண்; கூன் விழுந்த உடம்பினள். ஒரு கூனியான சேடியை 'மானமர் நோக்கி' என்று இளங்கோவடிகள் வருணித்திருக்க வாய்ப்பில்லை.
3. '**மானமர் நோக்கினையுடையாளோர் கூனி**' என்பது வலிந்து கூறுவதாக நெருடுகின்றது.

'மானமர் நோக்கி' என்றது மாதவியை என்பார் ஓர் ஆய்வாளர்.

> மாதவி தனக்குப் பரிசாகக் கிடைத்த பச்சை மாலையினைக் கூனி ஒருத்தியின் கையில் கொடுத்து நகர நம்பியர் திரிதரு வீதியில் நிறுத்தி, 'இதன் விலை 1008 பவுன். இதனை விலை கொடுத்துப் பெறுவோர்க்கு மாதவி உரியள்' என்று பகரச் செய்தாள்[4]

என்பர் அருசோமசுந்தரன்.

இக்கருத்து பன்னிரு ஆண்டுப் பருவத்தாளான மாதவிக்குப் பொருந்தாது. தனக்கு அரசன் பரிசாக வழங்கிய மாலையை விலைபகர்தற்குத் துணியும் அகவையல்ல அவள் வயது. மேலும், நகர நம்பியர் திரிதரும் மறுகில் கூனியைப் பகர்வனர் போல்வதோர் பான்மையில் நிறுத்த, சிறியவளான மாதவியே முடிவெடுத்தாள் என்று கருதுவது மிகையாகத் தோன்றுகிறது.

மாதவி தனித்து இந்த முடிவுக்கு வந்தாள் எனக் கருதலாமா? அதற்கு வாய்ப்பு அரிது அரிது! பன்னிரண்டு வயதே நிரம்பி இப்போதுதான்

தலையரங்கேறிய இளம்பெண் தனித்து ஒரு முடிவெடுத்துவிடுவாளா? அக்கால இளம்பெண்டிர்க்கு தனித்துத் துணிதல் மிக அரிதாகும்.

தமியரே துணிகிற்றல் பெண்டிர்க்கும் அரிதாயின் (கலித். 47.)

என்பதால், தனித்து இதற்குத் துணிதல் மாதவிக்கு அரிதாகும். மாதவி அனாதை அல்லள். தன் தாய், தோழி ஆகியோருடன் வாழும் ஒருத்தி, தனித்தே இம்முடிவுக்கு வந்தாள் எனக் கூறமுடியாது.

அடுத்த சில அடிகளுக்குப்பின் 'மாமலர் நெடுங்கண் மாதவி' என்று வருணிக்கும் ஆசிரியர், 'மானமர் நோக்கி' என்று இங்கே மாதவியைக் குறித்தார் என்பதும் பொருத்தமாக இல்லை. மாதவி கண்களை மானுக்கு ஒப்புமைப் படுத்துவதைச் சிலப்பதிகாரத்தில் பார்க்க முடியவில்லை.

மாமலர் நெடுங்கண் மாதவி மாலை (சிலப். 3 : 170.)
மாதர்க் கொடுங்குழை மாதவி தன்னோடு (சிலப். 5 : 190.)
மாமலர் நெடுங்கண் மாதவி தானென் (சிலப். 6 : 174.)
மாமலர் நெடுங்கண் மாதவி தானென் (சிலப். 8 : 118.)
மாமலர் நெடுங்கண் மாதவி போன்று... (சிலப். 13 : 49.)
மடம்படு சாயலாள் மாதவி தன்னை (சிலப். 29 : 3)

என்பன சிலப்பதிகாரத்தில் இளங்கோவடிகள் மாதவியை வருணிக்கும் இடங்கள் ஆகும். இவற்றுள் 'மாமலர் நெடுங்கண் மாதவி' என்று வருணிப்பதே பெருவழக்கு. மாதவியின் கண் 'நீண்டு நெடிதான பெரிய மலர்போன்ற கண்' என்பதே இளங்கோவடிகளின் மனத்திலிருந்த சித்திரம். எனவே 'மானமர் நோக்கி' என்றது மாதவியைக் குறித்த வருணனைத் தொடரன்று என்ற முடிவுக்கு வரலாம்.

இளங்கோவடிகள் தம் காப்பியத்தில் பல களங்களில் வரும் கதை மாந்தரையே பெயர்சுட்டி வழங்குவர். ஓரிரு காட்சிகளில் வரும் பாத்திரங்களின் இயற்பெயர்களை வெளிப்படச் சுட்டுவது அவர் வழக்கமன்று. மாதவியின் தோழி வசந்தமாலை (வயந்தமாலை) காப்பியத்தில் பல கட்டங்களில் வருகின்றாள். ஆதலின் அவள் பெயரை வெளிப்படச் சுட்டுவார்.

வந்துபு நின்ற வசந்த மாலை (சிலப். 6: 171.)
வசந்த மாலையை வருகெனக் கூஉய் (சிலப். 8: 69.)
வாடிய உள்ளத்து வசந்த மாலை (சிலப். 8: 113.)
வயந்த மாலை வடிவிற் றோன்றி (சிலப். 11: 173.)
வசந்த மாலைவாய் மாதவி கேட்டு (சிலப். 13: 67.)

என்று மாதவியின் தோழியை இத்தனை இடங்களில் பெயர்சுட்டியுள்ள இளங்கோவடிகள் மாதவியின் நற்றாயை ஓரிடத்திலும் பெயர் சுட்டியதில்லை. மணிமேகலை ஊரலருரைத்த காதையில்,

சித்திரா பதிதான் செல்லலுற் றிரங்கித்
தத்தரி நெடுங்கண் தன்மகள் தோழி
வயந்த மாலையை வருகெனக் கூஉய் (மணி. 2: 6-8.)

என்று வருமிடத்தில்தான் மாதவியினுடைய தாயின் பெயர் சித்திராபதி என்பது தெரிய வரும். இளங்கோவடிகள் சிலப்பதிகாரத்தில் சித்திராபதியைப் பெயர்சுட்டிக் கூறவில்லை.

மாதவி நற்றாய் மாதவிக் குரைப்ப (சிலப். 30: 23.)

என 'மாதவி நற்றாய்' என்றே சுட்டுகின்றார். அது ஓரிடம். மற்றோரிடம் அரங்கேற்றுகாதை.

அரங்கேற்றுகாதையில்தான் மாதவி அறிமுகப்படுத்தப்படுகிறாள். இக்காதையின் தலைவி மாதவிதான். மாதவி தவிர்த்த ஏனைய பெண்களின் பெயரை இந்தக் காதையில் வெளிப்படச் சுட்டிக்கூற விரும்பாத இளங்கோ, மாதவியின் தாயைத்தான் 'மானமர் நோக்கி' என்று சுட்டினார் என்று கருதுவதே பொருத்தமாகத் தோன்றுகிறது.

மாதவி பன்னிரண்டு வயதினள் என்ற நிலையில், அவள் தாய் சித்திராபதி 30 வயதிற்கு உட்பட்ட அரிவை அல்லது தெரிவைப் பருவத்துப் பெண்ணாகவே இருந்திருக்க வேண்டும். ஆடலும் பாடலும் அழகும் கொண்ட கணிகையர் குலத்தவளான சித்திராபதியை 'மானமர் நோக்கி' என்று சுட்டுவது ஏற்புடைய வருணனை என்றே கூறலாம்.

மாதவியின் தாய்க்குத்தான் இதில் அக்கறை இருக்கமுடியும். மாதவியைச் செழிப்பானவனோடு சேர்த்துவைக்கத் திட்டமிடவும் செயல்படுத்தவும் அவளுக்கே துடிப்பு இருப்பது இயல்பாகும். மானமர் நோக்கியான சித்திராபதி, ஒரு கூனியை அழைக்கிறாள். 'இது ஆயிரத்தெண் கழஞ்சு பெறும் பசும்பொன் மாலை. இதை வாங்குநர் சாலும் நம் மாதவிக்கு என்று விலைபகரும் பாவனையில், நகரநம்பியர் திரிதரும் மறுகில்போய் நில்!' என்று கூறித் தன் திட்டத்தைச் செயல்படுத்தினாள் எனக் கருதுவது இயல்பாகத் தோன்றுகிறது.

'ஓர் கூனி' என்றது யார்?

மானிடராகப் பிறப்பது அரிது என்று கூறிய (பிற்கால) ஔவையார், அதிலும் கூன்குருடு நீங்கிப் பிறத்தல் அரிது என்றார். பிறவியிலேயே முதுகு கூன்விழுந்தவரைக் கூனி என்பர். இவர்களுக்குத் திருமணம் நிகழ்வது அரிது. ஆதலால் அரண்மனைகளில், மிகுசெல்வந்தர் வீடுகளில் பணிசெய்து வாழ்தல் இவர்கள் வழக்கம். முதுகு கூனலான இவர்களைப் பெயரிட்டு அழைக்காமல் 'கூனி' என்று சுட்டுவதே வழக்காறாக இருந்தது. இதனை அவர்களும் பொருட்படுத்துவது இல்லை. கேகய நாட்டு இளவரசி கைகேயிக்கு இளமையிலிருந்தே நெருங்கிய அணுக்கத் தோழியாக இருந்த மந்தரை ஒரு கூனி.

சங்ககாலப் பரத்தையர் கூனியைத் துணையாக வைத்திருந்தனர். சிலநேரம் பரத்தையரால் கூனி அவமானப்படும்போது அவள், பரத்தையோடு வாதமிடுதலைக் கலித்தொகையில் காண்கிறோம்.

எம்மைப்
புரப்பேம் என்பாரும் பலரால்; பரத்தை என்
பக்கத்துப் புல் ஈயாய் என்னுமால்; தொக்க
உழுந்தினும் துவ்வாக் குறுவட்டா நின்னின்
இழிந்ததோ கூனின் பிறப்பு? (கலித். 94)

என்று வசைபாடுவர். இவர்களைப் போலவே பிற்காலக் கணிகையர் இல்லங்களிலும் கூனியர் பலர் பணிப்பெண்களாக இருந்தனர் எனத் தெரிகிறது. இவர் இன்னவர் வீட்டில் பணிசெய்யும் கூனி என ஊராரும் அறிவர். அது கருதியே, 'இவள் மாதவியின் கூனி' என நகர நம்பியர் அறிந்துகொள்ளும் வாய்ப்பாகவே கூனியருள் நம்பிக்கைக்குரிய ஒருத்தியை மாதவியின் தாய் அழைத்தாள்.

மாதவி இல்லத்தில் பணிப்பெண்களாகக் கூனியர் பலர் இருந்தனர். அவர்களுள் ஒருத்தியை அழைத்தாள் என்ற பொருளைத் தருவதாகவே 'ஓர் கூனி' என்பது உணர்த்துகிறது.

'கூனி'யும் மாதவியின் தோழி வசந்தமாலையும் ஒரே நபர் என அரும்பதவுரைகாரர் கருதுவர். வேனிற்காதையில் கோவலன், 'ஆயிழை' என்று வசந்தமாலையை விளிக்கும் இடத்தில் உரையெழுதும் அரும்பதவுரையாசிரியர், "ஆயிழையென்றது கூனியை; இவள் வசந்தமாலை"[5] என்று எழுதுவது இதற்குச் சான்று. இதுகொண்டு சிலப்பதிகாரப் பதிப்பின்போது பரிசோதித்துப் பல குறிப்புக்களைச் சேர்த்த உ.வே.சாமிநாதையரும் "கூனி: வசந்தமாலை; இவள் மாதவியின் தோழி"[6] என்று அரும்பத அகராதியில் குறிப்பிடுகின்றார். இதற்குச் சிலப்பதிகாரத்தில் அகச்சான்று இல்லை.

கூனியும் வசந்தமாலையும் ஒருவராகக் கருதுதல் பொருத்தமாக இல்லை. கணிகையர் மனையில் பற்பல கூனியர் இருந்தனர். மாதவிக்கு அணுக்கமான அந்தரங்கத் தோழியாக இருந்த வசந்தமாலை உடலூனமுற்ற கூனி என்று கருதுதற்கு அகச்சான்று இல்லை. கைகேயிக்கு அணுக்கத் தோழியாயிருந்த மந்தரை போல வசந்தமாலையும் கூனியாக இருக்கலாம். ஆனால் இங்கே 'ஓர் கூனி' என்றது வசந்தமாலை என்று கருதமுடியாது. பிற இடங்களில் வசந்தமாலை என்றே பெயர்சுட்டும் இளங்கோவடிகள் இங்கு மட்டும் ஏன் கூனி என்றார்? இது ஆராய்தற்குரியது.

'நகர நம்பியர் திரிதரு மறுகில்' நிறுத்தியது ஏன்?

'நகர நம்பியர் திரிதரு மறுகில் நிறுத்தி'யது சித்திராபதியின் திட்டம். கணிகை சித்திராபதியின் இல்லம் ஒதுக்கமான தெருவில் இருந்திருக்க வேண்டும். அருகிலுள்ள பெரிய வீதியில் நகர நம்பியர் பலர் உலாவரும் வழக்கம் உண்டு என்பதை அறிந்தவளான சித்திராபதி 'ஆள்பிடிக்க'த் தக்க இடம் நகர நம்பியர் திரிதரும் மறுகே என்பதை மனங்கொண்டு தன் திட்டத்தை வெற்றிகரமாகச் செயல்படுத்தும் வகையில் இந்த முடிவுக்கு வந்தாள் என்று கருதலாம்.

ஒருவரைக் கணித்தறியக் கூடியவளே கணிகை. பேச்சு வழக்கில் 'எடை போடுதல்' என்பர். எவ்வளவு பொருளுக்குச் சொந்தக்காரன் என்று கணிப்பதில் கணிகையர் வல்லவர். அதனால்தான் 'நகர நம்பியர் திரிதரு மறுகில்' மாலையை விற்கச் செய்தாள் மாதவியின் தாய்.

'பகர்வனர் போல்வதோர் பான்மை' என்பது என்ன?

'நகரியிற் பெருந்தெருவிலே விலைக்கு விற்பாரைப் போல்வதோர் பண்பினால் நிறுத்த' என்று இரண்டு உரையாசிரியர்களுமே பொருள்கூறினர். 'விலைக்கு விற்பாரைப் போல்வதோர் பண்பினால்' என்பது என்ன? மாலையை விற்பாரைப்போல ஏதோ ஒரு பாவனை செய்துள்ளனர். உண்மையில் சித்திராபதி முதலானோரின் உள்நோக்கம் வேறு என்பது இங்கே தெளிவாகிறது.

மாதவி பரிசுபெற்ற மாலையைக் கையில் ஏந்தியவளாகக் கூனியை நகர நம்பியர் திரிதரும் மறுகில் நிறுத்தியது - மாலையை விலைபகர்வதற்கா? மாதவியை விலைபகர்வதற்கா?

மாலையை விலைபகர்வதற்கு இல்லை. மாலையை விலைக்கு விற்பதுபோன்ற பாவனையில், உண்மையில் மாதவியை விலைமகளாக விற்றனர் என்றே தெரிகிறது. கணிகையை 'விலைக்கணிகை' என்று பழந்தமிழ் இலக்கியங்கள் சுட்டும் வழக்காற்றினை இங்கு ஒப்புநோக்க வேண்டும்.

> ***கானல்வரி யான்பாடத் தானொன் றின்மேல் மனம்வைத்து***
> ***மாயப்பொய் பலகூட்டும் மாயத்தாள் பாடினாளென*** *(சிலப். 7:52.)*

என்று கானல்வரியில் கோவலன் கூறுவதாக வரும். இதேபோல ஒரு தொடரால் கணிகையைப் பரிபாடல் சுட்டும்.

> ***மாயப்பொய் கூட்டி மயக்கும் விலைக்கணிகை*** *(பரி. 20.)*

விலைக்கணிகை என்பது ஆராயத்தக்கது. சங்க காலப் பாடல்களில் விறலியரும் பரத்தையரும் 'பூவிலைப்பெண்டு' என்ற பெயரால் சுட்டப்படுவதைக் காண்கிறோம்.

> ***ஒண்ணுதல் விறலியர் பூவிலை பெறுகென***
> ***மாட மதுரையும் தருகுவன் எல்லாம்*** *(புறம். 32.)*

> ***அளியல் தானே பூவிலைப் பெண்டே*** *(புறம். 293.)*

இதேபோல் 'பூவிலை மடந்தை' என்ற சொல்லாட்சியை இளங்கோவடிகளும் கையாண்டுள்ளார்.

> ***பூவிலை மடந்தையர் ஏவல் சிலதியர்*** *(சிலப். 5: 51.)*

என்ற அடிக்கு அரும்பதவுரைகாரர், 'பூவிலை மடந்தையர்-பரிசங்கொள்வார்' என்று பதவுரை தருவர். அடியார்க்குநல்லார் இதற்கு, 'அற்றைப் பரிசங்கொள்வார்' என்பர். அன்று ஒருநாளைக்குப் பரிசம் இவ்வளவு என்று தன்னை விலைபகரும் பொருட்பெண்டிர் என்பது இதன் பொருளாகும்.

இங்குப் 'பூவிலை' என்றது என்ன?

'பூ' என்பது இடக்கரடக்கல் மொழியாகுமோ?...

பூப்பின் புறப்பாடு ஈராறு நாளும்
நீத்தகன்று உறையார் என்மனார் புலவர்
பரத்தையின் பிரிந்த காலை யான (தொல். பொருள். கற்பு. 46.)

என்னும் நூற்பாவில் 'பூப்பின்' என்றது இடக்கரடக்கல் ஆகும். 'பூப்பது' பிஞ்சுவிட்டுக் காயாகிக் கனி தருவதற்கான ஆயத்தநிலையைக் குறிக்கும். ஒரு பெண் மகப்பேற்றுக்குரிய தகுதியினளாக உள்ளாள் என்பதைப் 'பூத்தல்' என்னும் மங்கலச் சொல்லால் தமிழர் குறித்தனர். இதனோடு 'பூவிலை' என்பதனை ஒப்புநோக்க, ஒரு பெண்ணோடு ஆடவன் கொள்ளும் மகப்பேற்றுக்குரிய செயலான உடல்புணர்ச்சிக்கு இது விலை என்று பொருள்படும். 'புணர்ச்சிக்கு உரிய விலை' என்பதே 'பூவிலை' என்று கருதலாம். கொச்சையாகச் சொல்வதானால் விபச்சாரம்தான் 'பூவிலை' என்பது.

மாதவியை யாரேனும் ஒரு பெருவளம் கொண்ட செல்வந்தனோடு மெய்யுறு புணர்ச்சிக்குக் கூட்டிக்கொடுக்கும் 'பூவிலை' பகர்தலே இங்கு நிகழ்கிறது என்பது தெளிவு.

ஒரு பொருளை விற்றல் என்பதில் விற்பார்க்கும் வாங்குவார்க்கும் இடையே பண்டம் கைமாறும். வாணிகத்தில், கொள்வதும் கொடுப்பதும் சமமாக நிகழ வேண்டும்.

தமவும் பிறவும் ஒப்ப நாடிக்
கொள்வதூஉம் மிகைகொளாது கொடுப்பதூஉம் குறைகொடாது
பல்பண்டம் பகிர்ந்து வீசும் (பட்டினப். 209-211.)

என்ற செயல்பாடே 'விலைபகர்தல்' ஆகும். 'பூவிலை'யில் விற்பார்க்கு மட்டுமே பொருள் வரும்; வாங்குவார்க்குப் பொருள் இழப்பே; 'இன்பம்' என்ற அனுபவம் மட்டும்தான்! பண்டம் கைமாறுவது இங்கு இல்லை. அதனால் இது விற்பனை ஆகாது; விலை 'பகர்வனர் போல்வதோர் பான்மை' ஆகும்.

'மணமனை புக்கு' — என்பதன் பொருள் என்ன?

அரும்பதவுரையாசிரியர்,

> மாமலர் நெடுங்கண்...... மணமனை புக்கென்றது — பெரிய தாமரை மலர் போன்ற கண்களையுடைய மாதவி மாலையைப் பரியம் ஆயிரெத்தெண்கழஞ்சு பொன்னையுங் கொடுத்து வாங்கிக் கோவலன் கூனியுடனே மாதவியுடைய மணமனையிலே புகுந்தென்றவாறு[7]

என்று உரைகூறுகின்றார். இதற்குமுன்,

> ஒருமுறையாகப் பெற்றனளென்றது — ஒருநாளைக்குப் பரியமாகவென்று அரசனாற் பெறப்பட்டாள் என்றவாறு.

பெறுகை — பெறநினைப்பிடுகையுமாம். ஆயிரங்கழஞ்சு பரியத்திற்கும், எண்கழஞ்சு அழிவுக்குமாக்கி நிச்சயித்து. அதுவே என்றது — அன்று தொடங்கி நாடோறும் அந்தப்படியே பரியமாகவென்றவாறு

என்று உரைகூறிய அரும்பதவுரைகாரர் ஒருநாளைக்குப் பரியமாக — ஆயிரங்கழஞ்சு பரியத்திற்கும், எண்கழஞ்சு அழிவுக்குமாக்கி நிச்சயித்துக் கொடுத்த அரசன், மாதவியை 'அழிவுக்கு' உட்படுத்தி அனுபவித்தானா இல்லையா என்பதை விளக்கவில்லை. அரசன் அனுபவித்த மறுநாள் கோவலன் மாதவியின் மணமனை புகுந்தானா அல்லது மாதவி மாலை பெற்ற அன்றே நிகழ்ந்ததா இது என்பதும் தெரியவில்லை. நூலாசிரியர் பரியம் என்பது பற்றிக் கூறாததால், இதனை ஆராய்தல் தேவையற்றது என்க.

அடியார்க்குநல்லார் இதற்கு,

மாமலர் நெடுங்கண் ...... மணமனை புக்கென்றது — திருமலர் என்று சொல்லப்பட்ட தாமரை மலர் போன்ற கண்ணையுடைய மாதவியுடைய பரிசமாலையைக் கோவலனெனப்படும் வாணிகன் வாங்கிக் கூனியுடனே அவள் மனையிற்சென்று புக்கென்றவாறு. வாங்கிப் புக்கென இயைக்க

என்பர். 'கோவலனெனப்படும் **வாணிகன்** வாங்கி' என்றது ஏன்?

அடியார்க்குநல்லார் தொடக்கத்தில், சிலப்பதிகாரப் பதிகத்திற்கு உரையெழுதும் இடத்தில்,

கோவலனென்று பெயர் கூறப்படுவானொரு வாணிகன்[8]

என்று கோவலனைச் சாதி சுட்டி உரையெழுதுகின்றார். அறிகப்படுத்தும் அந்த ஓரிடம் தவிர, மற்ற இடங்களில் எல்லாம் கோவலனை அவன் சாதி குறிப்பிடாமல் 'கோவலன்' என்றே சுட்டும் அடியார்க்குநல்லார், இங்குமட்டும் 'கோவலனெனப்படும் வாணிகன்' என்று சாதிசுட்டியது ஏன்? இது சிந்திக்கத்தக்கது.

கோவலனை மூலநூலாசிரியர் காப்பியத்தில் அறிமுகப்படுத்தும் மங்களவாழ்த்துப் பாடலில், 'கொண்டேத்துங் கிழமையான் கோவலன் என்பான் மன்னோ' என்ற அடிக்கு அடியார்க்குநல்லார், "கோவலனென்று பெயர் கூறப்படும் வாணிகனாவானென்க" என்று கூறவில்லை.

கோவலனென்று பெயர் கூறப்படுவானென்க[9]

என்றே உரையெழுதுகிறார். அடுத்த மனையறம்படுத்த காதையில்,

தாரும் மாலையும் மயங்கிக் கையற்றுத்
தீராக் காதலில் திருமுகம் நோக்கிக்
கோவலன் கூறுமோர் குறியாக் கட்டுரை *(சிலப். 2 : 35-37.)*

என்றவிடத்து வந்துள்ள 'கோவலன்' பெயரை உரையில் குறிக்கும் அடியார்க்குநல்லார் 'வாணிகன்' என்று சாதிப்பெயர் சுட்டவில்லை.

> இருவகை மாலையும் மயங்கப்பட்டு இருவரும் செயலற்ற புணர்ச்சியிறுதிக்கண்ணே கோவலன் திருமகளைப் போல்வாளுடைய முகத்தை நோக்கித் தனது அறிவு முதலியவற்றைக் குறியாத நலம்பாராட்டலென்னும் பொருள் பொதிந்த உரையைக் கூறும் என்க[10]

என்பர். பின்வரும் இடங்களிலும் கோவலனை வாணிகன் என்று அவர் சுட்டவில்லை.

பிற இடங்களை விடுவோம். கண்ணகியின் காற்சிலம்பை விற்கச் சென்ற கோவலன் — வாணிகக் குலத்தில் பிறந்தவன் — மதுரையில் யாரிடம் விற்றல் தக்கது என்ற முறைமையை அறிந்த வாணிகக் கோவலன் ஒரு பொற் கொல்லனிடம்போய் விற்க முயன்றானே, அந்த இடத்தில், 'கோவலனெனப்படும் வாணிகன்' என்று உரையெழுதியிருந்தால் அர்த்தமுள்ளதாக இருந்திருக்கும். அல்லது பொற்கொல்லன் வஞ்சகமாகக் கோப்பெருந் தேவியிடமும் வேந்தனிடமும் கேட்டுவரும்வரை இங்கே இருமின் என்று கூறினானே — கோவலனும் அதை நம்பிப் பொற் கொல்லனின் சிறுகுடில் அருகே அணிகலன் செய்யும் அக்கசாலையில் அப்பாவித்தனமாக அமர்ந்திருந்தானே அந்த இடத்தில் 'கோவலனெனப் படும் வாணிகன்' என்று சுட்டியிருக்கலாம். அந்த இடத்தில்,

> அரசனுடைய கோப்பெருந்தேவிக்கல்லது இப்பெருவிலைச் சிலம்பு வேறொருவர்க்கும் வினாவில்லையென்று சொல்லி, முன்னின்றும்போய் வெற்றி மிக்க வேந்தனுக்கு இதனை யுணர்த்தி யான் வரும்துணையும் என் புன்குடிலுக்கு அருகாகிய அவ்விடத்தே நீர் இருமெனக் கோவலனும் சென்று அக்கீழ்மகனிருப்பிடத்திற்கு அயலதோர் அக்கசாலைப் பள்ளியின் மதிலுக்குள்ளே புக்கபின் என்க[11]

என்று சாதிப்பெயர் சுட்டாமலே எழுதுகின்றார்.

அங்கெல்லாம் கோவலனின் சாதியைச் சுட்டாத அடியார்க்குநல்லார் மாதவியின் மாலையை வாங்குமிடத்தில் மட்டும் சாதியைக் குறிப்பிட்டது 'குசும்பு' என்றே கருதத் தோன்றுகிறது.

'வாணிகனுக்கு உயர்ந்தவனான அரசன் தன் மாலையைப் பரிசமாகப் போட, அரசனினும் கீழ்ப்பாலான வாணிகன் அதை வாங்கி மாதவியை அனுபவித்தான்' என்று அடியார்க்குநல்லார் நையாண்டி செய்வதுபோல் 'கோவலனெனப்படும் வாணிகன்' என்ற சொல்பயன்பாடு குறிக்கின்றது.

'மணமனை புக்கு' என்பதற்கு 'மாதவியுடைய மணமனையிலே புகுந்து' என்றே இருவரும் பொருள் கூறினர். மாதவியின் மனையை 'மணமனை' என்று சிறப்பித்ததன் காரண விளக்கத்தினை இருவுரையாசிரியர்களுமே விளக்கவில்லை என்பது இங்குச் சுட்டத்தக்கது. இற்றைக் காலத்து ஆய்வாளர்கள் இதற்கு விளக்கம்கூற முற்பட்டனர்.

'அரங்கேற்றுகாதை விளக்கவுரை' என்னும் தம் நூலில் ச.வே.சுப்பிரமணியன், 'மணமனை' என்ற சொல்லாட்சி பற்றிக் கருத்துரைத்துள்ளார். பரத்தையரோடு இணைவதைப் 'புதுமணம்' என்றே இளங்கோவடிகள் கருதினாராதலின் 'மணமனை புக்கு' என்றார் என்று அவர் கூறுவர்.[12]

அரு.சோமசுந்தரன் 'சிலப்பதிகாரம் ஒரு புதிய பார்வை' என்னும் தம் நூலில்,

> *கோவலன் மாதவியை மணந்து தனது மனைவியாகவே கொண்டான் என்பதனை இளங்கோவடிகள் 'மணமனை புக்கு' என்ற வார்த்தைகளின் மூலம் குறிப்பாக உணர்த்துவதாகக் கொள்ளலாம்*[13]

என்று விளக்குவர்.

'அரங்கேற்றுகாதையில் நாடகக் கூறுகள்' என்னும் தலைப்பில் முனைவர் பட்டத்திற்காக ஆய்ந்த கோ.கருணாகரன் தன் ஆய்வுரையில்,

> *கோவலன் மாதவியை அடையும்போது மணத்திற்குரிய செயல்கள் அனைத்தும் செய்யப்பட்டிருந்தன. 'மணமனை' என்பது, திருமண நிகழிடம் என்று பொருள்படும். இளங்கோவடிகள் மணம் என்ற சொல்லைத் திருமணம் என்ற பொருளில் பயன்படுத்துகிறார். மங்கல வாழ்த்துப் பாடலில்,*
>
> ***இருபெருங் குரவரும் ஒருபெரு நாளான்***
> ***மணவணி காண மகிழ்ந்தனர் மகிழ்ந்துழி***
> ***யானை எருத்தத்து அணியிழையார் மேலிரீஇ***
> ***மாநகர்க்கு ஈந்தார் மணம்*** *(சிலப். 1 : 41-44.)*
>
> *என்று குறிப்பிடுகிறார். இங்கு 'மணவணி', 'மணம்' என்ற சொல்லாட்சி, கோவலன் கண்ணகி திருமணத்தைக் குறிக்கிறது. அதேபோன்று 'மணமனை புக்கு' என்பதும் கோவலன் மாதவி திருமணத்தைக் குறிக்கிறது என்றே கொள்ளலாம்*[14]

என்று விளக்குகின்றார்.

இவ்விளக்கங்கள் ஏற்புடையன எனலாம். 'மணமனை' என்ற சொல்லாட்சியைச் சங்கப் பாடல் ஒன்றின் அடிக்குறிப்பிலும் காண்கிறோம். அகநானூறு 352ஆம் பாடலின் அடிக்குறிப்பு, "வரைந்தெய்திய பின்றை **மணமனை**க்கட்சென்ற தோழிக்குத் தலைமகள் சொல்லியது; வரைவு மலிந்து சொல்லிய தோழிக்குத் தலைமகள் சொல்லியதூஉமாம்" என்பதில் உள்ள, 'வரைந்தெய்திய பின்றை மணமனைக்கட்சென்ற' என்பதால், திருமணத்திற்குப்பின் தலைமக்கள் துய்க்கும் பள்ளியறையினையே 'மணமனை' குறித்தது எனலாம். எவ்வாறெனினும் 'மணமனை' என்பது

திருமணம் தொடர்பானதே என்பதில் ஐயமில்லை. 'மணமனை புக்கு' என்ற சொல்லாட்சியின்வழிக் கோவலன்-மாதவி திருமணத்தை இளங்கோவடிகள் குறிப்பாகக் காட்டினார் என்று கொள்வது பொருந்தும்.

கணிகையர் திருமணம்கொள்ளும் வழக்கம் உண்டா?

உண்டு.

கணிகையரை இருவகைப்படுத்துவர்

> *அவர்களை இருவகைப்படுத்திக் கூறலாம். இக்குலத்தைச் சார்ந்த மகளிருள்ளும் ஒரு சிலர் ஒரு தனிப் புரவலர் மீது அன்பு கொண்டு அவரோடு வாழ்க்கை நடத்தினர். அவர்கள் காதற்பரத்தையர் அல்லது காமக்கிழத்தியர் எனப்பட்டனர். வேறு சிலர் பரத்தமைத் தொழிலை நம்பியே வாழ்க்கை நடத்தினர். அவர்கள் எந்த ஒரு புரவலனுடனும் தனியன்பு கொண்டவரல்லர். அவர்களைச் சேரிப் பரத்தையர் அல்லது காமக் கணிகையர் என்றனர்*[15]

என்பது கொண்டு கணிகையரும் மணம்புரிந்து ஒருவரோடு மட்டுமே இல்வாழ்க்கையில் ஈடுபடுதல் உண்டு என்பதனை அறியலாம்.

பண்டைத் தமிழ் ஆடவர் பரத்தைமை உறவு வைத்திருந்தனர் என்பது வெளிப்படை. ஒருவன் தன் முதல் மனைவியை இல்வாழ்க்கையில் வைத்துக்கொண்டே இரண்டாவது திருமணம் புரிவது என்ற வழக்கமும் பழந்தமிழரிடையே உண்டு.

பண்டைத் தமிழ் மரபு கூறும் தொல்காப்பியம் ஆடவர் முதல்மணத்தின் பின்னும் வதுவை கொள்ளும் வழக்காற்றினைப் பேசுகிறது. பிள்ளைப்பேறு என்னும் 'பெரும்பொருள்' கருதி அத்தகைய மறுமணம் நிகழ்தலும் உண்டு. அதனைப் 'பின்முறையாக்கிய பெரும்பொருள் வதுவை' என்றனர்.

> ***பின்முறை யாக்கிய பெரும்பொருள் வதுவைத்***
> ***தொன்முறை மனைவி எதிர்ப்பா டாயினும்***
> ***மின்னிழைப் புதல்வனை வாயில்கொண்டு புகினும்***
> ***இறந்தது நினைஇக் கிழவோன் ஆங்கட்***
> ***கலங்கலும் உரியன் என்மனார் புலவர்*** (தொல். பொருள். கற்பு. 31.)

என்னும் தொல்காப்பிய நூற்பாவால் இதனை அறியலாம். பின்முறை வதுவையின்வழி வந்த இரண்டாவது மனைவி பிள்ளைப்பேறு கொள்வது பெருவழக்கு. அவள் 'மகன் தாய்' எனப்பட்டாள்.

> ***அவன்சோர்பு காத்தல் கடனெனப் படுதலின்***
> ***மகன்தாய் உயர்பும் தன்உயர் பாகும்***
> ***செல்வன் பணிமொழி இயல்பாக லான*** (தொல். பொருள். கற்பு. 33.)

என்னும் நூற்பா இதனைக் காட்டும்.

'சின்னவீடு' என்று இன்றைக்குச் சுட்டும் 'அயல்இல்ஆட்டி' என்பவர், தலைவனுக்கு இரண்டாம் மனைவி நிலையில் இருந்தனர். தலைவியின் தங்கை என்ற உறவுமுறையில் அவர்கள் கருதப்பட்டனர்.

மெல்ல வந்து நல்ல கூறி
'மையீர் ஓதி! மடவோய்! யானும்நின்
சேரி யேனே; அயலி லாட்டியேன்;
நுங்கை யாகுவென் நினக்கு' எனத் தன்கைத்
தொடுமணி மெல்விரல் தண்ணெனத் தைவர (அகம்.386.)

என்ற சங்கப்பாடல் இதனைத் தெளிவுறுத்தும்.

'அயலில்லாட்டி' எனப்பட்டோர் 'அமர்துணை' எனவும் சுட்டப்பட்டனர். இரண்டாவதாக அமர்த்தப்பட்ட துணை என்பது இதன் பொருளாகத் தோன்றுகிறது. அத்தகையோரைத் தலைவன் தமிழ்த் திருமண வழக்கப்படி வைகறை நேரத்தில் வதுவை கொள்வது 'மணமனை' என்ற சொல்லால் பண்டு குறிக்கப்பட்டதைக் கலித்தொகையில் காணலாம்.

அணைமென்தோள் யாம்வாட அமர்துணைப் புணர்ந்துநீ
மணமனையாய் எனவந்த மல்லலின் மாண்பன்றோ
பொதுக்கொண்ட கவ்வையிற் பூவணிப் பொலிந்தநின்
வதுவையங் கமழ்நாற்றம் வைகறைப் பெற்றதை" (கலித். 66.)

என்று தலைவனின் 'மாண்புமிகு இலட்சணத்தை' வருணிக்குமிடத்தில் 'மணமனை', 'வதுவை' என்று வந்துள்ள சொல்லாட்சிகள் இங்கு ஒப்புநோக்கத்தக்கவை.

மாதவி பிள்ளைப்பேறு கொள்கிறாள். பின்னர், கோவலனுக்குற்ற கொடுந்துயர் கேட்டதும் தன் மகளைப் பெருந்துன்பத்தைத் தரும் கணிகையர் கோலம்கொள்ள ஒருப்படாமல் அவளைக் கூந்தல் களையச் செய்து புத்தமதத் துறவியாக்குகிறாள்; தானும் துறவியாகிறாள்.

மற்றது கேட்டு மாதவி மடந்தை
நற்றாய் தனக்கு நற்றிறம் படர்கேன்
மணிமே கலையை வான்துயர் உறுக்கும்
கணிகையர் கோலங் காணாது ஒழிகெனக்
கோதைத் தாமம் குழலொடு களைந்து
போதித் தானம் புரிந்தறங் கொள்ளவும் (சிலப். 27: 103-108.)

என்ற பகுதி மாதவி கோவலனைத் தன் கொழுநனாகவே கருதும் பத்தினிப் பெண்ணின் பெரும் பண்பினைக் காட்டும் சான்றாக உள்ளது.

மணிமேகலை ஆசிரியர் சீத்தலைச்சாத்தனாரும் இதனையெல்லாம் மனங்கொண்டுதான் தம் காப்பியத்தில் இந்திரவிழாவில் கணிகையர் ஆடும் வழக்கத்தின்படி மாதவியும் மணிமேகலையும் ஆடவருமாறு சித்திராபதி ஏவ, அதன்படி வந்த வசந்தமாலைக்கு மாதவி,

காதலர் இறப்பின் கனையெரி பொத்தி
ஊதுலைக் குருகின் உயிர்த்தகத்து அடங்காது
இன்னுயிர் ஈவர் ஈயா ராயின்
நன்னீர்ப் பொய்கையின் நளியெரி புகுவர்
நளியெரி புகாஅ ராயின் அன்பரோடு
உடனுறை வாழ்க்கைக்கு நோற்றுடம் படுவர்
பத்தினிப் பெண்டிர் பரப்புநீர் ஞாலத்து (மணி. 2 : 42-48.)

என்று பதிலுரைக்கிறாள். மேலும் தன் மகளைக் கண்ணகியின் மகள் என்று சொல்கிறாள்.

மாபெரும் பத்தினி மகள்மணி மேகலை
அருந்தவப் படுத்தல் அல்லது யாவதும்
திருந்தாச் செய்கைத் தீத்தொழில் படாஅள் (மணி. 2 : 55-57.)

என்றும் பேசுவதாகச் சீத்தலைச்சாத்தனார் மாதவியைப் படைத்துக் காட்டுவர். இதனால், மாதவி கோவலனுக்கு உற்ற மனைவியாகவே திகழ்ந்தாள் என்பதையும், இங்கு 'மணமனை புக்கு' என்பது கோவலன் – மாதவி திருமண நிகழ்வைக் குறித்த ஒன்றே என்ற உறுதியான முடிவுக்கு வரலாம்.

இளங்கோவடிகள் தம் நாடகக் காப்பியத்தைக் கோவலன்-கண்ணகி மண நிகழ்ச்சியில் தொடங்கினார்; அதுபோல, அரங்கேற்றுகாதையைக் கோவலன்-மாதவி 'திருமண' நிகழ்ச்சியோடு நிறைவுசெய்கிறார் என்று கூறலாம்.

'வடுநீங்கு சிறப்பின்தன் மனையகம்' – யார்?

அரங்கேற்றுகாதையின் இறுதியடிகட்கு அரும்பதவுரையாசிரியர்,

மாதவி தன்னோடு... விருப்பினனாயினனென்றது – இக் கோவலன் மாதவி தன்னுடனே அணைந்தபொழுதே அயர்ந்து மயங்கியிருந்து மனையையும் அவளையும் விட்டு நீங்கமுடியாத விருப்பத்தை யுடையனாயினான் என்றவாறு. வடுநீங்கு...... மறந்தெனென்றது – குற்றமற்ற சிறப்பினை யுடைய தன் அகத்தையும் மனையாளையும் மறந்தென்றவாறு. என்னென்றது ஈற்றசை[16]

என்று உரையெழுதியுள்ளார்.

'தன்மனையகம் மறந்து' என்பதற்கு அரும்பதவுரைகாரர், 'தன் அகத்தையும் மனையாளையும் மறந்து' என்று பொருள் கொண்டார்.

இவ்வடிகளுக்கு அடியார்க்குநல்லார்,

மாதவி தன்னோடு... ஆயினனென்றது – இங்ஙனம் புக்க கோவலன் மாதவி தன்னுடன் மணந்த அப்பொழுதே அயர்ந்தனனாய் மயங்கி அவளை நீங்குதல் கூடாத

விருப்பினையுடையனா யினானென்க. வைகல் — ஈண்டு ஒருபொழுது. விடுதலறியா - விடாத; ஒரு சொல். வடுநீங்கு சிறப்பிற்றன் மனையக மறந்தென்றது — குற்றமற்ற கற்புச் சிறப்பினையுடைய மனைவியையும் மனையையும் மறந்தென்க[17]

என்று உரைகூறினார்.

அடியார்க்குநல்லார் இங்கு, 'மாதவி தன்னுடன் மணந்த அப்பொழுதே' என்று கூறுவதால் 'மணமனை' என்பதற்கான விளக்கத்தினை 'மணந்த' என்ற சொல்லால் புலப்படுத்துகிறார் எனலாம்.

'தன் மனையகம் மறந்து' என்பதற்கு இவரும், 'மனைவியையும் மனையையும் மறந்து' என்றே பொருள் கூறுகிறார். 'மனை' என்றது தன் வீட்டிலுள்ள பணியாட்களான உரிமைச் சுற்றம் எனலாம்.

உரிமைச் சுற்றமோடு ஒருதனி புணர்க்க (சிலப். 2 : 88.)

என்று நூலாசிரியர் முன்னர்க் கூறியது கொண்டு இவ்வாறு கருதலாம்.

'தன் மனையகம் மறந்து' என்பதற்குத் தன் மனைவி கண்ணகியையும் தன் பெற்றோரையும் மறந்தான் என்று பொருள்கொள்வது பொருந்துமா? கோவலன் தனிமனையில் 'ஒருதனி'க் குடும்பமாக மனைவியுடனேயே யாண்டு சில கழிய வாழ்ந்து வந்தான். மாசாத்துவானின் பெரிய அடுக்குமாடி இல்லத்தில் நடுமாடியில் கண்ணகியோடும் உரிமைச் சுற்றமான வேலையாட்களுடனும் தனிக்குடும்பமாக வாழ்ந்து வந்தவன் அவன்.

மயன்விதித் தன்ன மணிக்கால் அமளிமிசை
நெடுநிலை மாடத்து இடைநிலத்து இருந்துழி (சிலப். 2 : 12-13.)

என்பதால் இதனை அறியலாம். 'நெடுநிலை மாடம்' என்பதனை 'எழுநிலை மாடம்' என்பர் அடியார்க்குநல்லார். இதற்கு நூலில் அகச்சான்று இல்லை. 'இடை நிலம்' என்பதால் ஒற்றைப்படை எண்ணில் மூன்று, ஐந்து, ஏழு, ஒன்பது என்னும் அளவில் மாடங்களைக் கொண்ட நெடிதுயர்ந்த மாளிகை அது என்பது தெரிகிறது. அவன் தன் பெற்றோருடன் கூட்டுக் குடும்பமாக வாழவில்லை என்பது இதனால் தெரிகிறது. எனினும், மாநிதிக் கிழவனான கோவலனின் தந்தையும் பெருமகளான தாயும் அதே மாளிகையில் கண்ணகியின் பார்வையிலேயே உடனுறைந்தனர். அவர்கள் கண்ணகி தன் கணவனைப் பிரிந்து துன்பமுறும் நிலைகண்டு வருந்தாமல் இருக்குமாறு பொய்யாக வாயல் முறுவல் காட்டி நடித்ததாகக் கண்ணகி கூறுவதால் இதனை அறியலாம்.

பெருமகள் தன்னொடும் பெரும்பெயர்த் தலைத்தாள்
மன்பெருஞ் சிறப்பின் மாநிதிக் கிழவன்
முந்தை நில்லா முனிவிகந் தனனா
அற்புளஞ் சிறந்தாங்கு அருள்மொழி அளைஇ

எற்பா ராட்ட யானகத்து ஒளித்த
நோயும் துன்பமும் நொடிவது போலுமென்
வாயன் முறுவற்குஅவர் உள்ளகம் வருந்த... (சிலப். 16:74-80.)

என்ற அடிகள், கண்ணகி தன் மாமனார் மாமியாருடன் உடன்வாழ்ந்த செய்திக்குச் சான்றாகும். இதனால், 'தன் மனையகம் மறந்து' என்பது மனைவியையும் வீட்டிலுள்ள தன் பெற்றோரையும் மறந்து என்று பொருள்கொள்வதில் தவறில்லை. ஆனால், 'முரண்தொடை' என்ற கவிதை அழகினை நோக்க, 'விடுதலறியா விருப்பு' மாதவிமீது என்பதற்கு முரணாக, 'வடுநீங்கு சிறப்பின் மனையகம்' என்றது கண்ணகியை மட்டுமே குறித்தது என்று பொருள் காண்பதே நயம் தருவதாகும்.

அரங்கேற்றுகாதையின் தொடக்கமும் முடிவும் — சுவைத்திறன்

குதூகலமாகத் தொடங்கிய அரங்கேற்றுகாதை அவலமாக முடிகிறது. திருமணம், முடிந்ததும் தனிக்குடித்தனம், முதலிரவுக் காட்சி, புணர்ச்சிக் களிப்பில் போதையேறிய கோவலன் புதுமனைவியை வருணித்து மகிழ்வது என அழகுற நடந்துவந்த கதை இங்கே அதிரடியாக அவலத்தில் விழுகிறது.

அரங்கேற்றுகாதையின் தொடக்கம் மங்கலமாக மகிழ்ச்சியாகவே அமைகிறது. 'தெய்வம்' என்ற மங்கலச் சொல்லால் தொடங்குகிறது. மாதவி என்னும் புதிய கதைமாந்தரை நமக்கு அறிமுகம் செய்கிறது. ஆடலும் பாடலும் அழகும் என்று மூன்றிலும் குறைவில்லாத பன்னிரண்டு வயதுப் பருவத்தாளைப் பார்க்கும்போது மனத்துள் மகிழ்ச்சி வெள்ளம் பெருகி ஓடுகிறது.

அவளது அரங்கேற்றத்திற்குத் துணையாய் அமைந்த ஆடற்கு அமைந்த ஆசான், அசையா மரபின் இசையோன், நாத்தொலைவில்லா நன்னூல் புலவன், தண்ணுமை அருந்தொழில் முதல்வன், வழுவின்றி இசைக்கும் குழலோன், யாழ்ப் புலமையோன் என்று அத்தனை பேரின் திறனும் தகுதியும் கூறிக் கதை நம்மை வியக்க வைக்கிறது மாதவி அரங்கேறி ஆடப்போகும் அரங்கின் அமைப்பு, பூதர் ஓவியம், ஒளியமைப்பு, மூவகை எழினிகள், ஓவிய விதானம், மாலைத் தாமம் முதலிய அலங்கார வருணனைகளும் நம்மை மகிழச் செய்கின்றன. மாதவி பெறவுள்ள தலைக்கோலுக்கு அரசனும் மக்களும் செய்யும் ஆர்ப்பாட்டமான சடங்குகள், ஊர்வலம் என்று அரங்கேற்றுகாதை தொடர்ந்து உவகைச்சுவை தருவதாகவே உள்ளது. அடுத்து அரங்கேற்றச் சடங்குகள்- மாதவி வலக்கால் முன்மிதித்தேறி அரங்கின் வலத்தூண் சேர்கிறாள். தோரிய மகளிர் இடத்தூண் சேர்கின்றனர்; வாரம் இரண்டு வரிசையில் பாடுகின்றனர். குழலும் யாழும் தண்ணுமையும் முழவும் கூடிநின்று முழங்கி ஆமந்திரிகையாகக் கூட்டிசை எழும்ப, அந்தரக்கொட்டுடன் ஆடி அடங்க, மாதவி அரங்கில் உருவுகாட்டி ஆடுகின்றாள்; நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்துக் காட்டுகின்றாள்; மன்னன் மகிழ்கின்றான்.

இலைப்பூங்கோதையைப் பரிசாக அளிக்கின்றான்; அது ஆயிரத்தெண் கழஞ்சு மதிப்புடைய மாலை. அதனை அரசன் விதிமுறைக் கொள்கையில் மாறாது வழங்குகின்றான்; மாதவிக்குத் தலைக்கோல் தானமும் அளிக்கின்றான்! இதுவரையிலும் உவகைச்சுவை ஏறுவரிசையில் ஏறிவருகிறது.

மாலையை ஒரு கூனியின் கையில் கொடுத்து, 'மாலை வாங்குநர் சாலும் நம்கொடிக்கு' என்ற குறிப்பில் விலைபகர்வனர் போன்ற பான்மையில் நிறுத்துகின்றனர். அங்கே கோவலன் வருகிறான்; மாலையை வாங்குகின்றான்; மாதவி மணமனை வருகிறான்; மாதவியின் எழிலில் மயங்கி அவளைத் தழுவி அணைக்கின்றான். அணைத்த அக்கணமே அவளை விட்டுவிட்டு வரத்தெரியாதவனாக அறிவு மயங்கித் தன் பெருமை மிக்க மனையாளை மறந்தே போய்விடுகிறான்!

காப்பியக் கதையில் விறுவிறுப்பு ஏறும் திருப்புமுனையான பகுதி இது.

கதைமுடிச்சு (knot / idea) அல்லது திடீர்த் திருப்பம் (sudden twist) ஒரு திரைக்கதைக்கு மிக இன்றியமையாத தொடக்கம் என்பர் கேபாக்யராஜ், சுஜாதா முதலான திரைக்கதை ஆசான்கள். தீர்க்க முடியாத ஒரு பெருஞ்சிக்கலே திரைக்கதையின் 'முடிச்சு' என்பதாகும். 'இனி என்னாகுமோ?' என்று திரைப்படம் பார்ப்பவர்களைத் திகைக்க வைக்கும் கதைமுடிச்சே திரைப்படத்திற்கு வெற்றியைத் தரும் முதற்படி என்பர். இளங்கோவடிகள் இதை அன்றே தெரிந்திருக்கிறார். இங்கே அரங்கேற்றுகாதையின் முடிவில் அப்படிப்பட்ட முடிச்சு விழுகிறது. கோவலன் மாதவியை விடுதல் அறியா விருப்பினனாகி, வடுநீங்கு சிறப்பின் தன் மனைவியை மறந்து விட்டானே! கண்ணகி வாழ்க்கை இனி என்னாகுமோ? பிரிந்தவர் திரும்பக் கூடுவார்களா? மாட்டார்களா? என்று திகைக்க வைப்பதாக அரங்கேற்றுகாதை முடிகிறது.

இன்று நாடகக்கதை, திரைக்கதை எழுதுவார் பின்பற்றத் தக்க சுவைப்பின்னலை இந்த அரங்கேற்றுகாதையில் காண்கிறோம். தமிழின் முதல் காப்பியத்திலேயே இத்தனை சிறப்பா? உண்மையில் சிலப்பதிகாரம்தான் முதல் காப்பியமா? இதற்குமுன் பல அரிய காப்பியங்கள் இருந்து அவற்றையெல்லாம் கற்றுத் தேர்ந்த அனுபவத்தால்தான் இளங்கோ இதனை எழுதினாரோ? என்ற வியப்புமிகு ஐயங்களைத் தோற்றுவிக்கிறது இதன் செம்மையான அமைப்பு.

தமிழின் முதல்காப்பியம் என்று கருதப்படும் சிலப்பதிகாரம், கதைப்பின்னல் முறையிலும் சுவையிலும் நெஞ்சையள்ளும் தரத்தில் இருப்பது எண்ணி எண்ணி வியக்கக் கூடியது.

அடிக்குறிப்புகள்

1. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர் (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.77.
2. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர் (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.121.
3. கழகத் தமிழ் அகராதி, (1969), ப.443.
4. அரு. சோமசுந்தரன், சிலப்பதிகாரம் ஒரு புதிய பார்வை, (2002), ப.33.
5. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர் (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.226.
6. உ.வே.சாமிநாதையர் (உரை ஆ.), மேலது, ப.646.
7. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர் (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.77.
8. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர் (பதி.ஆ.), மு.நூ., ப.20.
9. மேலது, ப.39.
10. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர் (பதி.ஆ.), மு.நூ. ப.49.
11. மேலது, ப.431.
12. ச.வே.சுப்பிரமணியன், சிலப்பதிகாரம் அரங்கேற்றுகாதை விளக்கவுரை, (2001) ப.154.
13. அரு. சோமசுந்தரன், மு.நூ., ப.34.
14. கோ. கருணாகரன், அரங்கேற்றுகாதையில் நாடகக் கூறுகள், முற்சுட்டிய ஆய்வேடு, ப.181.
15. வி.சி. சசிவல்லி, பண்டைத் தமிழர் தொழில்கள், (1989), ப.296.
16. அரும்பதவுரையாசிரியர் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர் (பதி.ஆ.) மு.நூ., ப.77.
17. அடியார்க்குநல்லார் (உரை ஆ.), எஸ்.கலியாணசுந்தரையர் (பதி.ஆ.), மு.நூ. ப.121.

நிறைவுரை

இயற்றமிழறிவோடு இசைத்தமிழ்ப் புலமையும் நாடகத்தமிழ்ப் புலமையும் கொண்ட ஒருவரே அரங்கேற்றுகாதைக்கு உரையெழுதத் தக்கவர்; ஆராய்தற்குத் தகுதி சான்றவர் ஆவார். இயல், நாடகம் இவற்றில் சிற்றறிவும், இசையில் 'ஜீரோ' அறிவுமுடைய நான் இவ்வாராய்ச்சியைச் செய்துள்ளேன். இது ஒரு சிறு வாய்க்கால். இதன்வழி ஓர் ஆழ்கடல் ஆராய்ச்சியைப் பின்வருவோர் செய்க.

அரும்பதவுரையாசிரியரும் அடியார்க்குநல்லாரும் இயற்றமிழ் அறிவோடு இசைத்தமிழிலும் நாடகத்தமிழிலும் அறிவு நிரம்பப் பெற்றவர்கள். அவ்விருவரின் இசைப் புலமையை நோக்க, நாடகத் தமிழினும் இசையறிவு மிக்கவர்களாகத் தெரிகிறது. அப்படித் தெரிவதற்கு ஒரு முக்கியக் காரணம்...

என்னைப் போன்ற இசைஞானம் அற்றவர்களே நம்மில் அதிகம். இந்த உண்மையை வெட்கத்தைவிட்டு நாம் ஒப்புக்கொள்ள வேண்டும்.

இயற்றமிழ் இலக்கணத்தை நம் தொடக்கப்பள்ளியிலேயே தொடங்கிவிடுவது மகிழ்ச்சிதான். அங்கே இசைத்தமிழ், நாடகத்தமிழ் இவற்றின் அரிச்சுவடியையாவது சொல்லிக்கொடுக்கிறார்களா?

நம் உயர்நிலைப்பள்ளிகள் என்ன செய்கின்றன? விளையாட்டுத் துறைக்கு என ஒன்றிரண்டு ஆசிரியர்கள் இருப்பார்கள். முன்பு ஓவிய ஆசிரியர், தச்சு ஆசிரியர் என்றெல்லாம்கூட இருந்தார்கள். இசைக்கும் நாடகத்திற்கும் என எந்தக் காலத்திலும் ஆசிரியர் இருந்ததாக வரலாறு இல்லை.

தமிழில் முதுகலைக் கல்வியும் அதற்கு மேலாக ஆழமான ஆராய்ச்சிக் கல்வியும் தரும் நமது பல்கலைக்கழகத்தினர், முத்தமிழ் என்று வாயளவில் சொல்வார்கள். ஆனால் பாடத்திட்டத்தில் இசையையோ நாடகத்தையோ சேர்ப்பதில்லை. அப்படியே சேர்த்தாலும் அதுவும் இயற்றமிழ் சார்ந்த வாசிப்புக் கல்வியாகவே இருக்கும். நிகழ்கலைகளைப் பயிற்சிமுறைவழி தருவதே நிஜக்கல்வி. அதில் அக்கறை கொள்ளும் நாள் வரும்வரை, நமக்கு எங்கிருந்து இசை ஞானம், நாடக அறிவு இதெல்லாம் வரும்? இந்தக் கசப்பான உண்மையை இந்த நேரத்தில் சுட்டிக்காட்டுவது உரியதாகும். இசைத்தமிழ், நாடகத்தமிழ் இவற்றைக் கற்காத காரணத்தால், அரங்கேற்றுகாதையை முழுமையாய் ஆராய்வதற்கு யாரும் முன்வரவில்லை.

அரும்பதவுரையாசிரியரும் அடியார்க்குநல்லாரும் இல்லாமல் போயிருந்தால் இசைமரபும் நாடக மரபும் செழித்த அரங்கேற்றுகாதை இருளில் மூழ்கிப் போயிருக்கும்.

நல்லவேளை. தப்பித்தோம்.

சிலப்பதிகார உரையாசிரியர்களின் காலத்தில் சங்க இலக்கியச் சுவடிகள் பரவலான புழக்கத்தில் இல்லை. இவ்வுண்மை அவர்களுடைய உரையை ஊன்றிக் கவனிப்பார்க்குத் தெரியவரும். அவர்களுக்குச் சங்க இலக்கியங்கள் இன்னும் நிறையக் கிடைத்திருக்குமானால், பழைய மரபுகளோடு பொருத்திக்காட்டி விளக்க வாய்ப்பு இருந்திருக்கும்; உரைவளம் இன்னும் சிறப்பாக அமைந்திருக்கும்.

அடியார்க்குநல்லார் இசை தொடர்பாக விரிவாக எழுதியுள்ள பல பகுதிகளை முழுதுமாக எடுத்துக்கொள்ளாமல் அவற்றில் வேண்டுவன கொண்டு இந்த எனது சிறிய ஆராய்ச்சி நூலை எழுதியுள்ளேன். இது என் பலவீனத்தால் நிகழ்ந்தது.

இசைப்பயிற்சி, பரதநாட்டியப் பயிற்சி இல்லாமலேயே அவை பற்றிய சில நூலறிவு மட்டுமே கொண்டு, இந்த ஆராய்ச்சி நூலை நான் தந்துள்ளேன். இதில் உள்ள செய்திகளிலும் படங்களிலும் நிறையத் தவறுகள் இருக்கலாம். அறிஞர் பெருமக்கள் அவற்றைப் பொறுத்து, இதன் மேலாய்வு செய்யும் நுண்ணறிஞர்கள் இதிலுள்ள தவறுகளைத் திருத்திச் செம்மை செய்வார்களாக.

இவ்வாராய்ச்சி நூலினுள் சில செய்திகள் தேவை கருதிக் கூறியது கூறலாக ஆங்காங்கே வந்துள்ளன. அறிஞர் பெருமக்கள் அவற்றைப் பொறுத்தருள்க.

நான் இறந்தபின்னும் தமிழுலகம் என்னை நினைவுகூர்ந்து பேசப்படும் நூலாக இதனைச் செய்ய வேண்டும் என்ற முனைப்போடு இச்சிறு ஆய்வினை மேற்கொண்டேன். நான் ஆராய்ந்து கண்ட முடிபுகளை அச்சிட்டு வெளியிடுவதற்குள் என்னை மரணம் தழுவி, நான் கண்டறிந்த புதிய உண்மைகள் உலகுக்குத் தெரியாமலேயே போய்விடுமோ என்றுகூட ஒரு கவலை ஒவ்வொரு நாளும் எனக்குள் இருந்தது. இதை என் வாழ்க்கைத் துணைவியாரிடமும் சொல்லி மாய்ந்திருக்கிறேன். அப்படி எதுவும் நடந்துவிடாமல், என்னுடைய இந்த நூல் நிறைவு பெற்று, அதுவே உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்தால் வெளிவந்த பெருமை என் நற்பேறு.

இது ஒரு சிறு முயற்சி. முதல்நிலை ஆய்வு. அவ்வளவே. இதன் குறைகளைக் களைந்து, பின்வரும் ஆராய்ச்சியாளர்கள் அரங்கேற்று காதையை இன்னும் வெளிச்சமாக விளக்கி நம் நாடக, இசை மரபுகளை உலகுக்கு வெளிக்காட்ட முன்வர வேண்டும் என்று தாழ்மையுடன் வணக்கமாய்க் கேட்டு நிறைவுசெய்கிறேன்.

துணைநூல்கள்

தமிழ் நூல்கள்

1. அடைக்கலசாமி, எம்.ஆர்., தமிழ் இலக்கிய வரலாறு, பால் நிலாப் பதிப்பகம், சென்னை, (1974).

2. அரவிந்தன், மு.வை., உரையாசிரியர்கள், மணிவாசகர் பதிப்பகம், சென்னை, (1968).

3. அழகப்பன், ஆறு., தமிழ் நாடகம் – தோற்றமும் வளர்ச்சியும், அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழக வெளியீடு, அண்ணாமலை நகர், (1987).

4. அழகப்பன், ஆறு., (தொகு.ஆ.), நாடக விருந்து, நாடக நிலையம், சென்னை, (1972).

5. அறிவுநம்பி, அ., தமிழகத்தில் தெருக்கூத்து, அமுதன் நூலகம், காரைக்குடி, (1986).

6. ஆனந்தி இராமச்சந்திரன், நம் நாட்டு நடனங்கள், பாரி நிலையம், சென்னை, (1962).

7. இராகவையங்கார், மு., தொல்காப்பியப் பொருளதிகார ஆராய்ச்சி, மதுரைத் தமிழ்ச் சங்கத்துப் பிரசுரம், மதுரை, (1928).

8. இராசமாணிக்கனார், மா., சைவ சமய வளர்ச்சி, ஔவை நூலகம், சென்னை, (1952).

9. இளவரசு, சோம., இலக்கிய வரலாறு, மணிவாசகர் பதிப்பகம், சென்னை, (2005).

10. கந்தையா பிள்ளை, ந.சி., தமிழர் சரித்திரம், ஒற்றுமை ஆபீஸ், சென்னை, (1947).

11. கிருஷ்ணமூர்த்தி, கு.சா., தமிழ் நாடக வரலாறு, வானதி பதிப்பகம், சென்னை, (1979).

12. கைலாசபதி, க., இலக்கியச் சிந்தனைகள், நியு செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் பிரைவேட் லிமிட்டெட், சென்னை, (1983).

13. கோவிந்தன், செ., சிலப்பதிகாரம் பதினோராம் நூற்றாண்டுக் காப்பியம், கழக வெளியீடு, சென்னை, (1975).

14. சகிவல்லி, வி.சி., பண்டைத் தமிழர் தொழில்கள், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, (1989).

15. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், கோவலன் சரித்திரம், மு. கிருஷ்ணப்பிள்ளை (பதி.ஆ.), பி.நா.சிதம்பர முதலியார் பிரதர்ஸ், சென்னை, (1939).

16. சண்முகவேல், கோ., சிலப்பதிகாரம் அரங்கேற்றுகாதை இசைப்பகுதிகள், மலர்ப் பதிப்பகம், தஞ்சாவூர், (2000).

17. சம்பந்த முதலியார், ப., நாடகத்தமிழ், சென்னை சங்கீத நாடகசபை வெளியீடு, சென்னை, (1962).

18. சரளா, மா.சு., தமிழ் இலக்கியத்தில் நாட்டிய வரலாறு, பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழக வெளியீடு, திருச்சிராப்பள்ளி, (1999).

19. சாமிநாதையர், உ.வே., (பதி.ஆ.), கொங்குவேளிர் பெருங்கதை, உ.வே.சாமிநாதையர் நூலகம், சென்னை, (1968).

20. சாமிநாதையர், உ.வே., 'நாடக இலக்கியம்', நினைவு மஞ்சரி, சென்னை, (1953).

21. சுத்தானந்த பாரதியார், யோகி ஸ்ரீ., சிலம்புச் செல்வம், மணிவாசகர் பதிப்பகம், சென்னை, (1999).

22. சுப்பிரமணியன், கா., மாதவியும் வசந்தசேனையும், மணிவாசகர் பதிப்பகம், சென்னை, (1999).

23. சுப்பிரமணியன், ச.வே., அடியார்க்குநல்லார் உரைத்திறன், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, (1976).

24. சுப்பிரமணியன், ச.வே., சிலப்பதிகாரம் அரங்கேற்றுகாதை விளக்கவுரை, மணிவாசகர் பதிப்பகம், சென்னை, (2001).

25. சுப்பிரமணியன், ச.வே., சிலம்பும் சிந்தாமணியும், தமிழ்ப் பதிப்பகம், சென்னை, (1979).

26. செல்லத்துரை, சே.ச., தென்னக இசையியல், வைகறைப் பதிப்பகம், திண்டுக்கல், (1984).

27. சோமசுந்தரன், அரு., சிலப்பதிகாரம் ஒரு புதிய பார்வை, பொன்முடி பதிப்பகம், காரைக்குடி, (2002).

28. ஞானமூர்த்தி, தா.ஏ., நாடகத் திறன், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், (1987).

29. தமிழண்ணல், புதிய நோக்கில் தமிழ் இலக்கிய வரலாறு, மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை, (1991).

30. தனபாண்டியன், து.அ., இசைத்தமிழ் வரலாறு, பகுதி-1, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், (1994).

31. தனபாண்டியன், து.அ. மற்றும் பலர் (தொகு.ஆ.), சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகப் பாடல்கள், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், (1989).

32. திரிகூடராசப்பக் கவிராயர், திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சி, வளவன் வெளியடு, மதுரை, (1977).

33. பஞ்சாங்கம், க., சிலப்பதிகாரத் திறனாய்வுகள், மெய்யப்பன் தமிழாய்வகம், சிதம்பரம், (2002).

34. பரட்டை, நடிக்க நாடகம் எழுதுவது எப்படி?, வைகறைப் பதிப்பகம், திண்டுக்கல், (1988).

35. பெருமாள், ஏ.என்., தமிழ் நாடகம் ஓர் ஆய்வு, தமிழ்ப் பதிப்பகம், சென்னை, (1979).

36. வரதராசன், மு., இலக்கிய மரபு, பாரி நிலையம், சென்னை, (1960).

37. விபுலானந்த அடிகளார், யாழ் நூல், கரந்தைத் தமிழ்ச் சங்கம், தஞ்சாவூர், (1947).

38. விமலானந்தம், மது.ச., தமிழ் இலக்கிய வரலாறு, மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை, (1979).

39. வேணுகோபாலப்பிள்ளை,மே.வீ., (பதி.ஆ.), (ச.து.சு.யோகியார் விளக்கக் குறிப்புகளும் பொழிப்புரையும்), சாத்தனார் அருளிச் செய்த கூத்தநூல், மத்திய சங்கீத நாடக அகாடெமி வெளியீடு, சென்னை, (1968).

40. வையாபுரிப்பிள்ளை, எஸ்., (தொகு.ஆ.), சங்க இலக்கியம் (பாட்டும் தொகையும்), முதல் தொகுதி, பாரி நிலையம், சென்னை, (1967).

41. வையாபுரிப்பிள்ளை, எஸ்., (தொகு.ஆ.), சங்க இலக்கியம், இரண்டாம் பகுதி, பாரி நிலையம், சென்னை, (1967).

42. வையாபுரிப்பிள்ளை,எஸ்., தமிழ் இலக்கிய சரித்திரத்தில் காவிய காலம், தொகுதி-3, பாரி நிலையம், சென்னை, (1991).

43. ஜாண் ஆசிர்வாதம், தமிழர் கூத்துக்கள், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, (1985).

உரைநூல்கள்

44. கலியாணசுந்தரையர், எஸ். (பதி. ஆ.), சிலப்பதிகாரம் மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்குநல்லாருரையும், கபீர் அச்சகம், சென்னை, (1950).

45. துரைச்சாமிப்பிள்ளை, ஔவை சு. (உரை ஆ.), ஐங்குறுநூறு மூலமும் உரையும், அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம், அண்ணாமலை நகர், (1978).

46. துரைசாமிப்பிள்ளை, ஔவை சு. (உரை ஆ.), நற்றிணை மூலமும் விளக்கவுரையும், தொகுதி-1, அருணா பப்ளிகே□ன்ஸ், சென்னை, (1966).

47. துரைசாமிப்பிள்ளை, ஔவை சு. (உரை ஆ.), புறநானூறு, பகுதி-1, கழக வெளியீடு, சென்னை, (1947).

48. நச்சினார்க்கினியர் (உரை ஆ.), திருத்தக்கதேவரியற்றிய சீவகசிந்தாமணி மூலமும் நச்சினார்க்கினியர் உரையும், கபீர் அச்சகம், சென்னை, (1949).

49. நச்சினார்க்கினியர், (உரை ஆ.), பத்துப்பாட்டு மூலமும் நச்சினார்க்கினியருரையும், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், (1986).

50. பரிமேலழகர் (உரை ஆ.), திருக்குறள் பரிமேலழகர் உரையுடன், திருப்பனந்தாள் வெளியீடு, ஸ்ரீகாசி மடம், திருப்பனந்தாள், (1968).

51. பழைய உரைகாரர் (உரை ஆ.), புறநானூறு, பகுதி-1, கழக வெளியீடு, சென்னை, (1947).

52. பேராசிரியர் (உரை ஆ.), தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம், கழக வெளியீடு, சென்னை, (1997).

53. வெள்ளைவாரணன், க. (உரை ஆ.), தொல்காப்பியம் புறத்திணையியல் உரைவளம், மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம், மதுரை, (2001).

அகராதிகளும் கலைக்களஞ்சியங்களும்

54. கழகத் தமிழ் அகராதி, கழக வெளியீடு, சென்னை, (1969).

55. சாரங்கபாணி, இரா. (பதி.ஆ.), சங்க இலக்கியப் பொருட்களஞ்சியம், தொகுதி-1, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், (1986).

56. சாரங்கபாணி, இரா. (பதி.ஆ.), சங்க இலக்கியப் பொருட்களஞ்சியம், தொகுதி-2, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், (1986).

57. சுந்தரம், வீ.ப.கா., தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், தொகுதி-1, பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழகம், திருச்சிராப்பள்ளி, (1992).

58. சுந்தரம், வீ.ப.கா., தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், தொகுதி-2, பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழகம், திருச்சிராப்பள்ளி, (1994).

59. சுந்தரம், வீ.ப.கா., தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், தொகுதி-4, பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழகம், திருச்சிராப்பள்ளி, (2000).

60. தேவநேயப் பாவாணர், ஞா., செந்தமிழ்ச் சொற்பிறப்பியல் பேரகரமுதலி, முதன் மடலம், முதற் பகுதி, தமிழ்நாட்டுப் பாடநூல் நிறுவனம், சென்னை, (1985).

61. பதி.ஆ. பெயரில்லை, பெருஞ்சொல்லகராதி, தொகுதி-1, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், (1988).

62. பதி.ஆ. பெயரில்லை, பெருஞ்சொல்லகராதி, தொகுதி-3, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், (1992).

63. Tamil Lexicon, Vol. I, University of Madras, Madras, (1936).

ஆய்வுக் கோவைகள்

64. இந்தியப் பல்கலைக்கழகத் தமிழாசிரிய மன்றப் பன்னிரண்டாவது கருத்தரங்கு ஆய்வுக் கோவை, தொகுதி 3, (1980).

இதழ்கள்

65. ஆனந்த விகடன், (27.04.97).

66. கட்டியம், (சன - ஜூன் 2003).

67. செந்தமிழ், Vol. 20.

68. யாத்ரா (மார்ச்-ஏப்ரல் 80).

69. யாத்ரா (செப்டம்பர் 1979).

70. வைகை, (சூன் 78).

71. வைகை (நவம்பர் 77).

மலர்கள்

72. கல்கி தீபாவளி மலர், (1980).

73. கையேடு, இரண்டாம் உலகத்தமிழ்க் கருத்தரங்கு மாநாடு, சென்னை, (1968).

74. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நூற்றாண்டு விழா மலர், சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நினைவு மன்றம், சென்னை, (1967).

75. தாமரைச் செல்வர் வ.சுப்பையாபிள்ளை பவளவிழா மலர், கழக வெளியீடு, சென்னை, (1973).

76. நாடகக் கலைக்களஞ்சியம், நாடகக் கழகம், சென்னை, (1953).

அச்சில் வராத தட்டச்சுப்படி

77. இராமசுவாமி, மு. (தொகு.ஆ.), அரங்கேற்றுகாதை புரிதலுக்கான ஒரு மறுவாசிப்பு, தட்டச்சுப்படி, நாடகத்துறை, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், (2000).

அச்சில் வராத ஆய்வேடுகள்

78. கருணாகரன், கோ., அரங்கேற்றுகாதையில் நாடகக் கூறுகள், முனைவர் பட்ட ஆய்வேடு, மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம், மதுரை, (2005).

79. சுப்புலெட்சுமி, மு., தமிழில் இசைநாடகங்கள், முனைவர் பட்ட ஆய்வேடு, மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம், மதுரை, (1994).

80. மனோகர், ம., பழந்தமிழ் நாடக மரபும் மாதவி அரங்கேற்றமும், எம்.ஃபில். பட்ட ஆய்வேடு, மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம், மதுரை, (2003).

81. ஷாஜகான் கனி, வெ.மு., விடுதலைக்குப்பின் தமிழ் மேடை நாடகங்கள், முனைவர் பட்ட ஆய்வேடு, மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம், மதுரை, (1998).

ஆங்கில நூல்கள்

82. Bharata Iyer, K., Kathakali, The Sacred Dance Drama of Malabar, Quoted from Enakshi Bhavani's The Dance in India, Ghayathri Publication, Trichur, (1970).

83. Margarete Bicher, The History of the Greek and Roman Theatre, Princeton University Press, London, (1939).

84. Nagaswamy, R., (Edr.), தமிழகம் - DAMILICA, Tamilnadu State Dept. of Archaeology, Madras, (1970).

85. Sambamoorthy, Karnatic Music Book in Tamil, (1976).

86. Sivathamby, Karthigesu ., Drama in Ancient Tamil Society, New Centuary Book House Private Limited, Madras, (1981).

87. (Edr. Name nil), Theatre India, All India Theatre Festival, Kerala Sangeetha Nataka Akademi, Trichur, (1977).

பின்னிணைப்பு

சங்ககாலம், சிலப்பதிகாரக்காலம், தெருக்கூத்துக்காலம் – ஒப்பாய்வு

'அரங்கேற்றுகாதை ஆராய்ச்சி' என்ற இவ்வாய்வில் கண்டறிந்த உண்மைகளைத் தொகுத்து 'முடிபுகள்' என்று தருவதற்கு எனக்கு விருப்பமில்லை. இச்சிறு நூலில் உண்மைகள் கண்டறியப்பட்டு ஆங்காங்கே தரப்பட்டிருப்பனவற்றை நூலினுள்ளே போய் அறிவதே நிறைவாக இருக்கும்.

சங்ககாலம், சிலப்பதிகாரக்காலம், இன்றைக்கு உள்ள பரதநாட்டியக் காலம் அல்லது தெருக்கூத்துக் காலம் என்ற நிலைகளில் நம் தமிழ்நாடக மரபுத் தொடர்ச்சிகளைக் கீழே தரப்பட்டுள்ள அட்டவணை ஒப்பாய்வு முறையில் எளிதில் புரியவைக்க உதவும்.

	சங்க காலம்	சிலப்பதிகாரக் காலம்	தெருக்கூத்துக் காலம்
1	நாடகம் 'விழவு' என்றும் சுட்டப்பட்டது. தெய்வத்தன்மை வாய்ந்ததென்று நாடகத்தைக் கருதினர்.	இந்திரனவையில் ஆடிய உருப்பசி வழிவந்தவரே நாடகக் கணிகையர் என்று தெய்வத்தன்மை ஏற்றினர்.	பகவதியம்மன் கோயில் சார்ந்தது தெருக்கூத்து என்று தெய்வத் தன்மை ஏற்றினர்.
2	மக்கள் கூடி நாடகம் காண வாய்ப்பாக ஆற்றங்கரை, ஊர்மன்றம் என இடத்தேர்வு செய்யப்பட்டது. தேஎங் கொண்டு' தெய்வம் நோக்கி அரங்கு அமைவதுண்டு.	குற்றமில்லாத நிலம், தேரோடும் வீதிகளின் சந்திப்பு என்று இடத்தேர்வு நடந்தது. ஊர்நடுவே, நூலறி புலவர் இயல்பினில் வழுவாது அரங்கிற்கு இடம் தேர்ந்தனர்.	தெருக்கூத்து கோயில் எதிரில் தெய்வம் காணும் திசையில்– மேற்கு நோக்கியோ அல்லது வடக்கு நோக்கியோ மேடை அமைய இடத்தேர்வு செய்யப்பட்டது.

3	'கொடுமிடை' என்னும் முன்வளைந்த நாடக மேடை அரிதாக அமைத்தனர்.	எழுகோல் அகலம் எண்கோல் நீளம் உள்ள சதுரவடிவ மேடை அமைத்தனர்.	தெருக்கூத்திற்கு இரண்டடி உயரமான சதுரவடிவ மேடை அமைத்தனர்.
4	மலர்களாலும் பூநீராலும் ஆடலரங்கு அணிசெய்யப் பட்டது.	நித்தில மாலைத்தாமம், மலர்வளையம் ஆகியவற்றால் அணிசெய்தனர்.	பூக்களால் அணிசெய்தனர்.
5	இரவில்தான் கடைக்கங்குல் வரையிலும் நாடகம் நிகழ்ந்தது. கருக்கலில் மக்கள் வீடுகளுக்குத் திரும்ப ஒளிவசதியாகத் தெருவிளக்குகள் எரிந்தன.	இரவில்தான் நாடகம் நிகழ்ந்தது. இரவின் கடையாமம் வரையிலும் நாடகம் நிகழ்ந்தது.	இரவில்தான் தெருக்கூத்து நிகழ்ந்தது. கிழக்கில் விடிவெள்ளி எழும்போது கூத்து முடியும். 'கூத்தாடி கிழக்கே பார்ப்பான்' என்னும் பழமொழி இதற்குச் சான்று.
6	'பாண்டில்' என்னும் பருத்த சுடர் விளக்கில் நாடகம் ஆடினர்.	மாண்விளக்கு எனும் பெரிய குத்துவிளக்கு இரண்டு, தூண்களின் நிழல் படாமல் அமைக்கப்பட்டன	ஊர்மணியக் காரர் குத்துவிளக்கும் எண்ணெய்யும் வழங்கி உதவுவார்.
7	'ஆடணி' என ஒப்பனை அழைக்கப் பட்டது. ஒப்பனை அறை பற்றிய செய்தி இல்லை.	கண்ணுளர் குடிஞைப்பள்ளி இருந்தது. மேடைக்கு வர இரு வாயில்களும் இருந்தன.	ஒப்பனை அறை மேடைப் பின்புறம் இருந்தது. ஆடிடம் வர வாயிலும் இருந்தது.
8	பெரும்பாலும் திறந்தவெளி ஆடிடம் என்பதால் வாயில் இல்லை.	வாயில்கள் இரண்டு அரங்கின் பின்னால் அமைந்திருந்தன.	வாயில் ஒன்று அரங்கின் பின்னால் இருந்தது.
9	குறியவும் நெடியவுமான திரைகளை நாடக நிகழ்வின் பின்னணியில் காலுற நிறுத்தினர்.	ஒருமுக எழினி, பொருமுக எழினி, கரந்துவரல்எழினி என மூவகை எழினிகள் பயன்படுத்தப் பட்டன.	இடையே பிளவுடைய ஒரு திரை ஒப்பனையறை வாசலை மூடியிருக்கும்.

10	பாத்திர அறிமுகத்திற்கு எனத் திரை சங்ககாலத்தில் இல்லை.	கரந்துவரல்எழினி என்பது பாத்திர அறிமுகத்திற்கும், கள்ளஉணர்வுடன் வருவார் ஆகாயசாரிகள் காட்டி நடிக்கவும் பயன்பட்டது.	நடிகர் அறிமுகத்திற்கு இரண்டுபேர் பிடித்துவரும் 'பிடிதிரை' உண்டு.
11	பூதம் காக்கும் என்ற நம்பிக்கையும் பூதச் சிற்பங்கள் வடிப்பதும் வழக்கமுண்டு.	பூதரை எழுதி மேடை நெற்றியில் மேல்நிலையில் வைத்தனர்.	பூதங்கள்மீது நம்பிக்கை இல்லை,
12	திரையில் பசு, கொற்றவை, பூ முதலிய ஓவியங்கள் தீட்டப்பட்டன.	ஓவியவிதானம் உண்டு. மூவகை எழினிகளில் ஓவியங்கள் இல்லை.	பிடிதிரையில் சரஸ்வதி, பூ முதலிய ஓவியங்கள் தீட்டப்பட்டன.
13	கூத்தர் கையில் 'தலைக்கோல்' என்ற ஒரு கோல் இருந்தது. அது வழிபடும் தன்மைத்தானது இல்லை.	வந்தனை செய்து வழிபடும் மரபின் தலைக்கோல் நாடக நிகழ்வுக்கு முன் நன்நீராட்டி முறைசெய்து மேடையில் வைக்கப்படும்.	24 அடி நீளமுள்ள மூங்கில் கம்பு கோவிலில் பூசை செய்யப்பட்டு கூத்து மேடையின் இடப்பக்கம் நட்டு வைக்கப்படும்.
14	தலைக்கோல் ஊர்வலம் இல்லை.	தலைக்கோலுக்கு ஊர்வலம் உண்டு.	சில ஊர்களில் ஊர்வலம் உண்டு. கேரளக் கூத்துக்களில் 'புறப்பாடு' என்ற சடங்கு மேடையிலேயே நடக்கும்.
15	நாடகக் கவிஞன் பற்றிச் செய்தி இல்லை.	அரசர் முதலானோர் நாடகக்கவியின் கையில் தலைக்கோலைத் தந்து முதல்மரியாதை செய்தனர்.	கவிமரியாதை யாகக் குருவணக்கம் பாடப்பட்டது.

16	ஆண்களில் கூத்தர், பாணர் நாடகம் நிகழ்த்தினர். பெண்களில் விறலியர், பாடினி, கொண்டிமகளிர் ஆகியோர் ஆடல்மகளிராக இருந்தனர்.	விறலியர், பாடினி, கொண்டி மகளிர் ஆகியோரின் வழியினரான கணிகையர் சிறந்த ஆடல்மகளிராக இருந்தனர்.	பரதநாட்டியக் கலையில் சதுர் ஆடும் பெண்கள் சிறப்பாகக் கலந்தனர். தெருக்கூத்தில் பெண்கள் கலப்பதில்லை. பெண்வேடத்தில் ஆண்களே ஆடுவர்.
17	விறலியர் கடவுளைப் பழிச்சியபின் நாடகம் தொடங்கியது	தோரிய மகளிர் வாரம் இரண்டு பாடியபின் நாடகம் தொடங்கியது.	கட்டியங்காரன், கோமாளி முதலியோரால் தோடயம், தரு, கணபதிவணக்கம் பாடப்பட்டன.
18	நாடகத்தின் தொடக்கத்தில் பழிச்சப்படும் தெய்வம் 'கடவுள்' என்றே சுட்டப்படுகிறது.	மாயோன், நால்வருணப் பூதம், மதி ஆகியோரை வணங்கிய பிறகே நாடகத்தைத் தொடங்கினர்.	கணபதி, சரஸ்வதி, பகவதியம்மன் ஆகிய தெய்வங்களை வணங்கியபின் தெருக்கூத்தைத் தொடங்குவர்.
19	நாடகத் தொடக்கத்தில் குழல், யாழ், முழவு, முரசு என முழங்கின.	குழல், யாழ் தண்ணுமை, முழவு கூடி முழங்குவது ஆமந்திரிகை.	வாத்தியக் கருவிகள் எல்லாமும் சேர்ந்து பேரிரைச்சலாக ஒலிக்கும். இது 'மேளங்கட்டுதல்' எனப்படும்.
20	பல இசைக் கருவிகளையும் இசைக்கும் கலைஞர்களாக விறலியர் இருந்தனர். நாடக நிகழ்வில் ஆடுவார் பின்னே நின்று ஆடியவாறே இசைத்தனர்.	குயிலுவ மாக்கள் நாடக நிகழ்வில் ஆடுவார்க்குப் பின்னே அரங்கில் நின்ற நிலையில் வாசித்தனர்.	முகவீணை (குழல்), சுருதிப்பெட்டி, மத்தளம், தாளம் எனக் கருவிகளை வாசிப்பவர் மேடையின்பின் விசுப்பலகையில் அமர்ந்திருந்தனர். இவர்கள் 'பின்பாட்டுக்காரர்' எனப்பட்டனர்.

21	நாடகத் தொடக்கத்தில் பாலைப்பண் இசைக்கப் பட்டது.	பாலைப்பண் வக்காணம் வகுத்து ஆளத்தியாக இசைக்கப்பட்டது.	பாலைப்பண் என்பது தெருக்கூத்துக் கலைஞர்க்குத் தெரியாது.
22	மூவேழ்துறையும் வலிவு, மெலிவு, சமன் என்னும் மூன்று தானங்களிலும் - ஒவ்வொன்றில் ஏழு தானம் முடித்து முறைப்படிப் பாடி ஆடினர்.	வலிவு, மெலிவு, சமன் என்னும் மூவகைப்பட்ட சுருதியும் நிற்கும் நிலைமையிலே நிறுத்தி முறைப்படி பாடி ஆடினர்.	மூவேழ்துறை என்பது தெருக்கூத்துக் கலைஞர்க்குத் தெரியாது.
23	குரல், துத்தம், இளி, விளரி எனும் வரிசையில் பண்ணுப் பெயர்த்து எண்ணுமுறை நிறுத்தப்பட்டது.	பாலைப் பண்ணைப் பண்ணுப் பெயர்த்துப் பாட வல்லவனாகக் குழலோன் திகழ்ந்தான்.	பண்ணுப் பெயர்த்தல் தெருக்கூத்துக் கலைஞர்க்குத் தெரியாது.
24	'தொகுசொல் கோடியர்' என்பவரே தொன்மைக் கட்டியங்காரர். விறலியர், வேதாளிகர் முதலியோரும் நாடக அறிமுகஞ் செய்வோராக இருந்தனர்.	அந்தரக்கொட்டு என்பார் ஆடிய பிறகே முதன்மை ஆடுமகள் தன் உருவு காட்டி ஆடுதல் மரபு. இவர்கள் அந்தரம், ஒத்தாடுவார், முகம் என்று சுட்டப்பட்டனர்.	கட்டியங்காரன் 'அந்தரத்தில்' தாவிக்குதித்து வந்து பாடி ஆடிய பிறகே தலைமை வேடதாரி வருவது முறை. கட்டியங் காரனோடு கோமாளியும் கூத்தில் வருவது உண்டு.
25	தலைவன் அல்லது அரசன் குரவை, துணங்கை முதலிய கூத்துக்களில் 'தலைக்கை' தருதல் மரபு.	தலையரங்கேறி ஆடும் நாடகக் கணிகைக்கு அரசர் 'தலைக்கோல்' தருதல் வழிமுறை ஆனது.	'கம்புக்கூத்து' என்றும் தெருக்கூத்து அழைக்கப்படும். தலைக்கோல் தரும் முறை இல்லை. கூத்தில் கட்டியங்காரன் தன் கையில் கம்புடன் தோன்றுவான்.

26	அரசன் விறலியர்க்குப் பொன் மாலை, குதிரைகள் பூட்டிய தேர், யானைகள் முதலியவற்றைப் பரிசாக அளிப்பான்.	1008 கழஞ்சு பொன்மாலையை அரசர் நாடகக் கணிகைக்கு அளித்தனர். கூடாரவண்டி சாமரை முதலிய பொருட்களையும் பரிசளித்தனர்.	பெண்கள் தெருக்கூத்தில் கலப்பதில்லை. எனவே நாடக மகளிர்க்குப் பரிசு வழங்குதலும் இல்லை.
27	அரசர், தலைவர் முதலானோர் விறலி, கொண்டி மகளிரோடு மெய்ப்போகம் துய்த்தனர். இதற்குப் பாணர் உதவினர்.	கணிகையரோடு மன்னர் மெய்ப் போகம் துய்த்தனர். இதற்குக் கணிகையரின் தாயர் உதவினர்.	தெருக்கூத்தில் பெண்கள் கலப்பதில்லை ஆதலால் அத்தகைய வழக்கு இங்கில்லை.
28	கூத்தர் ஆடும்போது விறலியர் அவர் புறத்தே நின்று சுற்றிச் சுழன்றாடுவர். கூத்தரோ விறலியோ தனித்து நின்றும் தனிநடிப்பு நாடகம் என்ற நிலையில் நாடகம் நிகழ்ந்தது.	மாதவி தனித்து ஒருத்தியாய் நின்று பதினோராடல் என்னும் பல மாந்தர் பங்குகொள்கின்ற நாடகங்களைத் தனி ஒருத்தியாக நடித்து நாடகம் நடத்தினாள்.	இன்றைய பரதநாட்டியம் தனிநடிப்பு நாடகமாகவே உள்ளது. தெருக்கூத்தில் பலர் கூடி ஆடுவதே பெருவழக்கம். நெல்லைப் பகுதியில் தனித்த ஒருவரே தனிநடிப்பாகத் தெருக்கூத்து நிகழ்த்தியதும் உண்டு.
29	'வெண்கை விழவு' என்பதால் கை அவிநயம் இருந்தது தெரிகிறது.	எழிற்கை, தொழிற்கை, பிண்டி, பிணையல் என்ற கைவகைகள் நாடகத்தில் இருந்தன.	பரதநாட்டியம் கைகள் முதன்மை வகித்தன. தெருக்கூத்தில் கை அவிநயம் இல்லை.
30	'அடிபெயர்த்து ஆடுதல்' எனும் காலடைவுகள் கடைப்பிடிக்கப்பட்டன.	அடிபெயர்த்தாடுதல் என்னும் அடைவுகள் உண்டு.	பரதநாட்டியம் பாத அடைவுகள் முறைப்படிக் கடைப்பிடிக்கப்பட்டன. தெருக்கூத்திலும் காலடைவுகள் உண்டு.
31	எல்லா மக்களும் கூட்டமாகக் கூடி அமர்ந்து பாடல் ஓர்ந்தும் நாடகம் நயந்தும் துய்த்தனர்.	அரசர் முதலானோரும் பொதுமக்களும் பார்வையாளராக அமர்வதற்கு இயல்பினில் வழுவாத இருக்கை முறை என்பது இருந்தது.	இன்ன இனத்தவர் இன்ன இடத்தில் இருந்தே கூத்துப் பார்க்கவேண்டும் என்பது எல்லா ஊர்களிலும் இருந்து வரும் வழக்கம்.

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சென்னை - 600 113
அண்மை வெளியீடுகள்

	ரூ.பை.
உலகத் தமிழிலக்கிய வரலாறு கி.பி. 901 - கி.பி. 1300	100.00
உலகத் தமிழிலக்கிய வரலாறு கி.பி. 1851 - 2000	180.00
தமிழக் வானவியல் சிந்தனைகள்	35.00
தமிழியல் ஆய்வுச் சிந்தனைகள்-நாட்டுப்புறவியல்,கலை,பண்பாடு	90.00
தொல்காப்பியம்-எழுத்ததிகாரம் மூலமும் நச்சினார்க்கினியர் உரையும்	200.00
வாழிய செந்தமிழ்	140.00
பேராசிரியர் அ.மு.பரமசிவானந்தம்	40.00
தமிழக எல்லைப் போராட்டங்கள்	60.00
திருப்புகழ் ஒளிநெறி பகுதி - I	90.00
திருப்புகழ் ஒளிநெறி பகுதி - II	90.00
திருப்புகழ் ஒளிநெறி பகுதி - III	80.00
தொல்காப்பியம்-சொல்லதிகார மூலமும் சேனாவரையருரையும்	200.00
தொல்காப்பியம்-பொருளதிகார மூலமும் நச்சினார்க்கினியர் உரையும்	325.00
தொல்காப்பியம் - பொருளதிகார மூலமும் பேராசிரியர் உரையும்	300.00
Economic Heritage of the Tamils	115.00
மலேசியத் தமிழரும் தமிழும்	100.00
மொழி, சமய, சமுதாயத் தளங்களில் பாவாணர் பங்களிப்பு	50.00
தமிழ்ப் புனைகதைகளில் உளவியல்	35.00
தமிழியல் ஆய்வுச் சிந்தனைகள் - தொல்லியல், வரலாறு, சமூகவியல்	100.00
கவிதையியல்	50.00
பண்பாட்டு நோக்கில் திருமுறைகள்	30.00
கதைப் பாடல்களில் கட்டுப்பாட்டு மீறல்கள்	95.00
Bibliography on Translations	175.00
சங்க இலக்கிய ஆய்வு தெ.பொ.மீ.யும் மேலை அறிஞரும்	60.00
திராவிட மொழி இலக்கியங்கள்	200.00
வா.கீ.ச. கலாநிதி கி.வா.ஜகந்நாதன்	60.00
நாசுதிராதிக்-ஞாலமுதன்மொழிஆய்வுகளுக்குப்பாவாணர் தரும் ஒளி	35.00
தமிழ்ச்சொற் பிறப்பாராய்ச்சி	45.00
மொழி பெயர்ப்பியல்	45.00
தமிழில் தத்துவ நூல்கள்	40.00
சி.வை. தாமோதரம்பிள்ளை	40.00
சொல்லிலக்கணக் கோட்பாடு தொல்காப்பியம் - முதல் பகுதி	70.00
இசுலாமியச் சிற்றிலக்கியங்கள்	40.00
பாவாணர் கடவுள் நம்பிக்கையும் சமயச் சால்பும்	30.00
மகளிர் முன்னேற்றத்தில் "அவள் விகடன்" இதழின் பங்களிப்பு	35.00
திருக்குறள் உரைச் சிந்தனைகள்	50.00
தமிழர் நாட்டு விளையாட்டுகள்	95.00
தமிழர் பழக்க வழக்கங்களும் நம்பிக்கைகளும்	120.00
மீனவர் சமுதாய நாட்டுப்புறப் பாடல்கள்	35.00
A Course in Modern Standard Tamil	65.00
இசை மருத்துவம்	45.00
கம்பன் களஞ்சியம்	550.00
குலோத்துங்கன் பார்வையில் சமுதாயம்	70.00
மொழியியல் நோக்கில் தொல்காப்பிய, சங்க இலக்கிய ஆய்வுகள்	40.00

626 அரங்கேற்றுகாதை ஆராய்ச்சி **140.00**